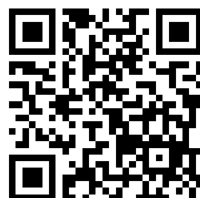


KINESISK KONST



倣倪高士





KINESISK KONST

KINESISK KONST

En konstbok från Nationalmuseum

redigerad av Bo Gyllensvärd

1959

RABÉN & SJÖGREN / STOCKHOLM

Årsbok för Svenska statens konstsamlingar VII.

Omslaget, som är tryckt av Julius Olséns Litografiska Anstalt i Stockholm, återger i nästan hel skala en tuschmålning av Wang Chien (1598—1677). Klicheerna till färgbilderna har levererats av Esselte som även utfört färgfotograferingarna. Övriga bilder har till övervägande del tagits av fotograf Sven Nilsson. Boken är tryckt 1959 av Nordisk Rotogravyr i Stockholm. Typografi Charles Gl. Behrens.

Innehåll

Kina, som länge varit lackarbetenas, porslinets och sidenets förlovade sagoland, har under det senaste århundradet avslöjat sig äga än mera betydande konstskatter. I likhet med de övriga asiatiska högkulturerna har detta stora land också haft en på lerkärl och bronser rik fornkonst och dessutom frambragt en särpräglad religiös skulptur och ett måleri av subtilt kynne.

Den engelske konstkritikern Roger Fry tar oss i sina posthumt utgivna "Last Lectures" med på en allmän husesyn bland de gamla folkens konstskatter jorden runt. Egyptens och Greklands, Roms och Indiens, Perus och Mexikos berömdaste konstskapelser passerar revy, men finner endast delvis nåd för den stränge granskarens oeftergivliga krav på konstens renhet. Men när han kommer till den kinesiska kulturen blir han lyrisk. Ingen har som denna förstått att ge den konstnärliga formen en hel och klar organisation utan att därmed förinta dess grundvärden "sensibilitet" och "vitalitet". De gamla kineserna förtjänar att kallas inte bara det artigaste utan också det mest konstvänliga folk som någonsin levat. För den som är "musikalisk på ögonen" finns det knappast någonting skönare än en grönskimrande ritualbrons från Chou-tiden, en välbalanserad T'ang-figurin eller en tuschmålning av någon mästare från Sung eller Ming.

För sådana skönhetsupplevelser behöver vi i Sverige icke resa till det stora landet vid Asiens östkust eller till världsmetropolernas huvudmuseer. När den stora kinesiska konsten vid tiden för första världskriget på allvar började samlas i västerlandet, var svenskarna med bland pionjärerna. Det må vara tillåtet att som den banbrytande Kina-samlaren framför alla andra nämna Hans Majestät Konungen. Samlare som Anders Hellström, Johannes Hellner, Axel Lundgren, Emil Hultmark och många andra har även förstått att på ett tidigt stadium till Sverige föra ypperliga prov på kinesiskt konst-

hantverk från de klassiska epokerna. Och att pionjärandan alltjämt hålles levande har Carl Kempe visat genom sina oöverträffade samlingar av kinesiskt porslin, glas och guld.

Ett ytterligare skäl till att Sverige internationellt sett ligger så väl framme på den kinesiska konstens område är att vi haft och har verksamma några av de främsta forskarna inom detta ämne. Jag tänker givetvis särskilt på Johan Gunnar Andersson, Bernhard Karlgren, Osvald Sirén. I den senaste engelska översikten av Kinas konst i två händiga band av Pelican Books, författad av William Willets, citeras betecknande nog inga forskare så ofta som just dessa. Att de Östasiatiska samlingarna och Nationalmusem i dag rymmer rika prov på kinesisk konst från skilda perioder är inte minst dessa mäns förtjänst.

Om alla samlingar av kinesisk konst i Sverige kunde sammanföras till en helhet, skulle intet museum i Europa överträffa dem i rikedom och dyrbarhet. Stockholm, där de flesta av dem redan finns, skulle bli en vallfartsort för all världens forskare och älskare av östasiatisk konst — liksom Köpenhamn sedan länge är det för den antika skulpturen genom Glyptoteket. Det är därför med stor förväntan vi ser fram emot skapandet av ett särskilt museum för östasiatisk konst i en av de vackra gamla byggnaderna på Skeppsholmen. Lotterimedel har genom handelsministern redan beviljats, ombyggnadsarbetet bör kunna igångsättas nästa år. Avsikten är att förena de redan i statlig ägo befintliga konstverken — de "arkeologiska" från de Östasiatiska samlingarna och de av skulptur och måleri, konsthantverk och grafik från Nationalmuseum — till en större enhet. Den förhandsrepresentation i valda bilder som lämnas på de följande sidorna är tänkt att ge en försmak av den nya sevärdhet som vårt land alltså inom loppet av de närmaste åren bör kunna påräkna.

Årsboken har denna gång haft icke blott betydande forskare utan även en stor diktare bland bidragsgivarna. Nationalmuseum tackar Harry Martinson för den väg till fördjupad förståelse för Kinas konst han öppnat genom sitt författarskap och inte minst genom den nya dikt han generöst ställt till förfogande att här publiceras för första gången.

CARL NORDENFALK

Kuo Hsi beskriver lotusmålning

För att rätt kunna måla lotusblad i blåst
bör man vandra runt dammen ofta och länge
till dess man lärt alla vindtillfällen med blader.
Man måste ägna många blåsiga dagar åt dessa
studier

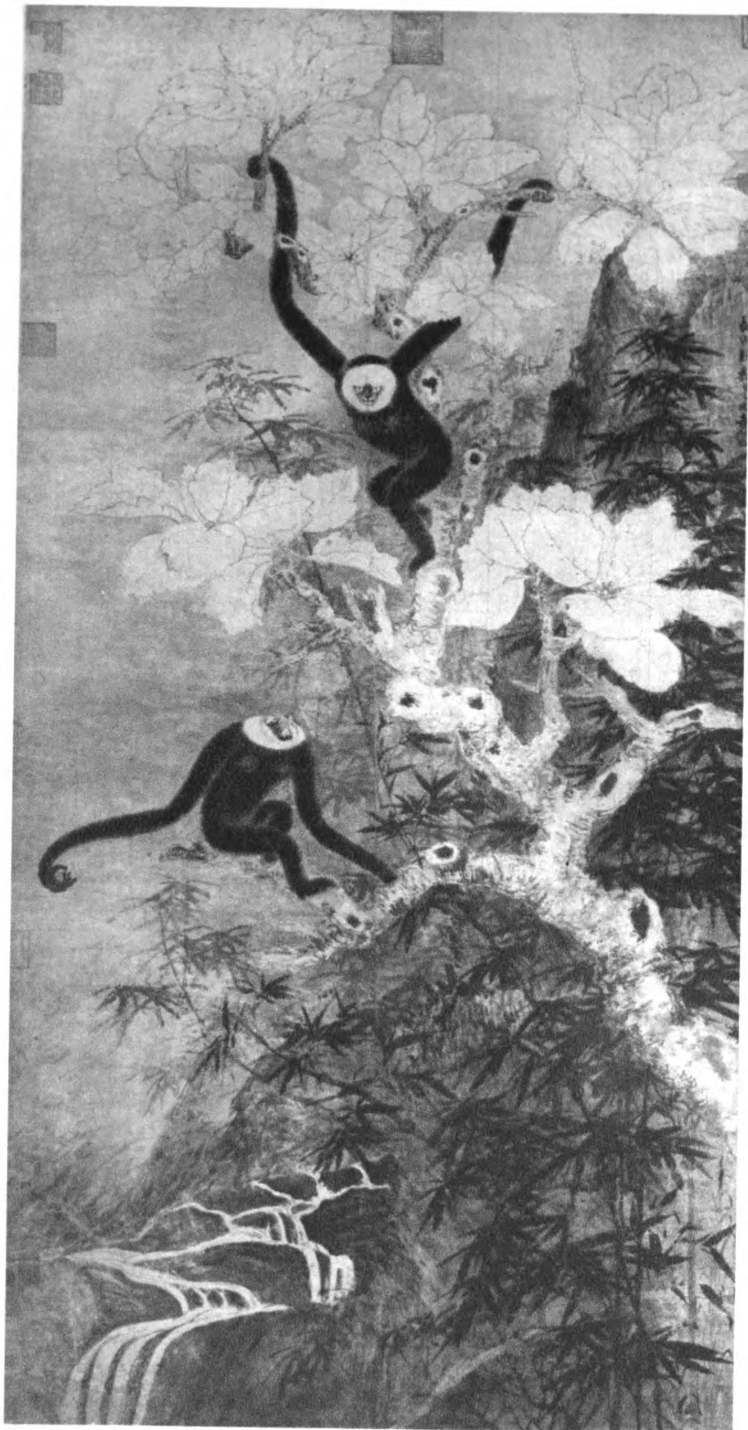
och efter hemkomsten skall man varje gång
draga sig till minnes och öva

På tredje året, efter oräkneliga övningar,
– varunder man måste vara på sin vakt
mot död och tom skicklighet –
skall man bränna alla sina skisser
och börja på nytt

denna gången med motvindsövningar.

Har man haft lycka med sina uppbrända skisser
och har man nått verkliga framsteg
skall man på fjärde året ha fångat
all daga blåst i sin handflata
och lotusbladet i sin själ.

Harry Martinson



Meditation inför en kinesisk målning

Denna målning av I Yüan-chi upplever jag som en poetisk tövind som just har nått fram och är på väg in mot själens frusna landskap.

Det finns alltid något inom oss som är fruset och hårt belägrat av vintern. Isen i naturen är ett kramptillstånd hos vattnet. Och för de gamla Sung-kineserna fanns det ingen gräns mellan naturen och själen. Där I Yüan-chi såg in i naturen såg han in i det själiska, men inte som man ser in i ett hus eller ett prång men utåt där landskap och själ förenas och lever tillsammans i rymden i fri öppenhet.

Själen var inte knuten som i en helig dosa och det fanns ingen "de vises sten". Själen var en öppnad morgon och visdomen en ledighetens konst. Insikt var inte detsamma som att ha knäckt så eller så många tankenötter eller att ha huggit av gordiska knutar. Insikt var utsikt, rymden var själ.

I ett sådant måleri spelade dimma och vattenånga en stor roll. De omslöt ett träd eller en klippa utan att begränsa. En dimma som vällde upp i en dal uttryckte en själisk förvandling i sceneriet. Dimman var inte en symbol för dumhet, inskränkthet eller oklarhet såsom den blivit hos oss som älskar att använda sådana bilder ur naturen när vi vill vara elaka och kvicka. Vi tycker om att blixtra med vettet. Hur många blixtrare har vi inte haft i Västerlandet. Det andliga blixtrandet har blivit ett manér hos oss, ett självändamål, en konst på vandring mellan applådernas stationer.

Det kinesiska måleriet förkrossar inte. Det bryter sig inte in i ens sinne. Det andar sig in. Och sedan det andat sig väg har man själv förvandlats och blivit en dal där konstens töande vind går fram.

Hur fjärran, hur främmande skulle inte mycket av det västerländska måleriet ha tett sig för konstnärerna under Sung. De skulle

---

I Yüan-chi, verksam 1030—65. Två gibbon-apor klängande i ett wu-t'ung-träd. Tuschmålning på papper. — I Yüan-chi, Sung-painter active 1030—65. Two gibbons in a wu-t'ung-tree. Indian ink on paper.

ha tyckt sig stå framför målade stängda dörrar, inte framför tavlor som öppna sig och bli luft att andas in.

I det västerländska måleriet har vi haft så mycken förfelad formstränghet, så mycken kramp som blivit kallad konst, att vi ofta glömt bort att konstens väsen sådant det borde uttryckas i ett målat sceneri är ledighet, strömning och tö, inte formkramp, fängelse och frost.

På ett sätt var de målande kineserna gynnade av den kinesiska inställningen till begreppet tid. Den kinesiska kulturen var en kultur utan sträng tidsfixering. Ty även om den liksom den europeiska hade sina stilperioder släpptes tidlösheten in på scenen på ett helt annat sätt än vad som skett inom våra kulturer. Därmed var de befriade från tvånget att göra det hos oss obligatoriska generationsupproret eller att prestera ett nytt universum vart tionde år.

Kampen om det trånga tidsavsnittet, aktualitetens, har hos oss kommit i förgrunden. Vår kultur har blivit sådan och det är kanske inte mycket att göra däråt. Men liksom daggen i naturen är dagg och friskhet utan att det därför skulle falla någon in att kalla den aktuell dagg, så är daggen i konsten också tidlös där den finnes och ligger utanför och bortom alla dateringar. Den kan finnas hos den äldsta konsten liksom hos den yngsta. Men vissa konstarter är mera lämpade för det "daggiga" än andra. Till dem hör främst måleriet och poesien.

Och kanske är det framför allt denna daggens tidlöshet som det kinesiska måleriet kan tala med oss om i det tysta. De kinesiska målarna strävade efter att vara det daggiga nära även när de sysslade med teckningen av förkonstlingens grenar.

Samlingarnas tillkomst

Intresset för Fjärran Östern fanns i vårt land redan under sextonhundratalet. Både Gustaf II Adolf och drottning Kristina ägde samlingar av kinesiskt porslin och vid århundradets slut finner man sådana lite varstans på slott och herresäten. Detta porslin nådde hit via Holland och England men den direkta importen av exotiska dyrbarheter begyntes först av det 1731 instiftade svenska Ostindiska Kompaniet, som blev ett synnerligen lönsamt företag trots de långa och ofta riskabla resorna. I många svenska familjer finns ännu delar kvar av kinesiska porslinsserviser, ofta dekorerade med den förste ägarens vapen eller monogram. Lika ofta var servisen prydd med halvt europeiska, halvt kinesiska mönster, utförda speciellt för den europeiska marknaden.

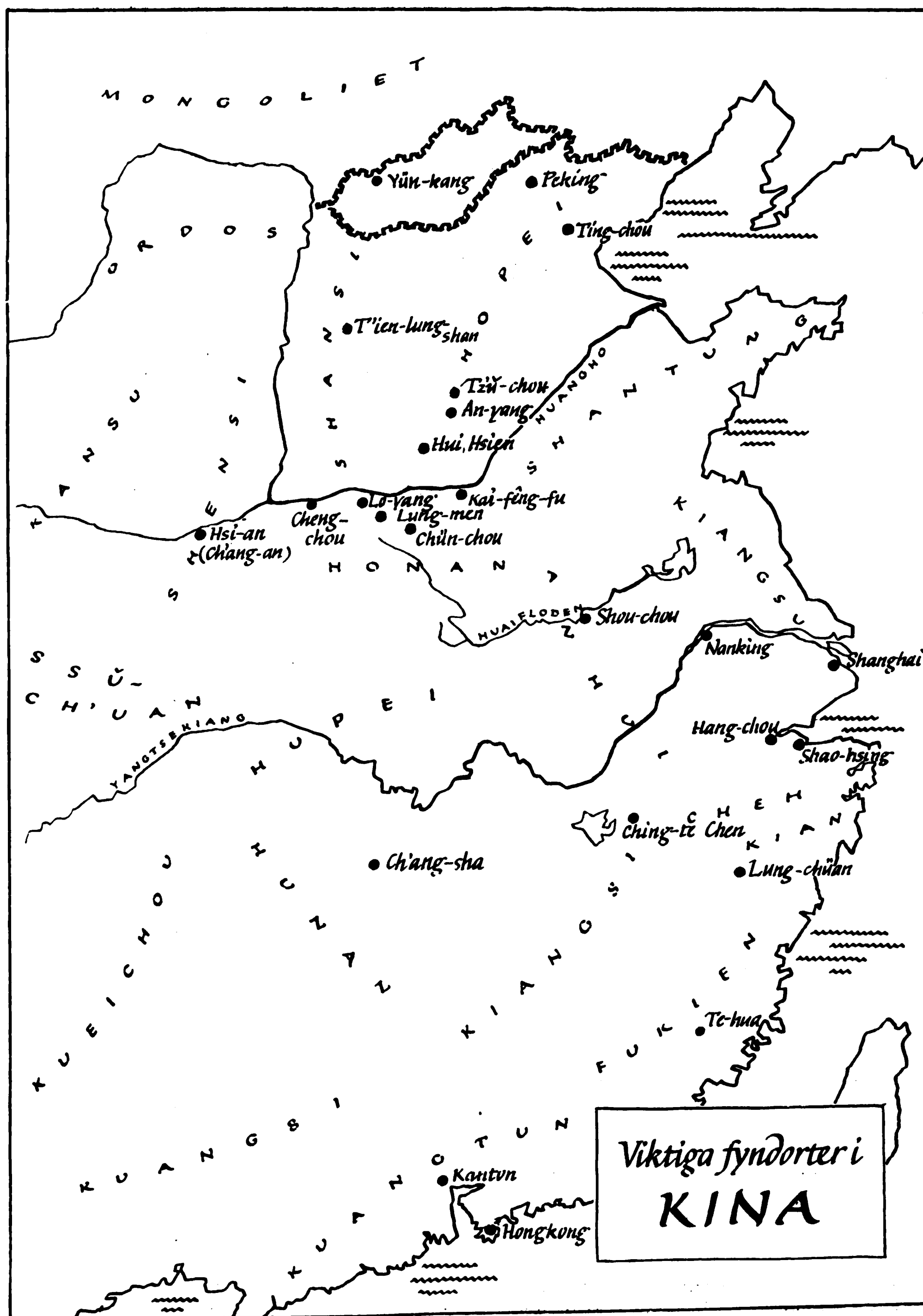
Men ända in på adertonhundratalets slut betraktades den kinesiska konsten som mera kuriös än vacker. Man kunde i Västerlandet över huvud endast uppskatta dess dekorativa sidor men hade intet över för bildkonsten, minst av allt för måleriet. Först genom de franska impressionisternas nyväckta intresse för japanska träsnitt på 1870-talet började en annan syn på den östasiatiska konsten att tränga igenom i väster och under nittonhundratalets första årtionden skedde omställningen till ett rättvisare bedömande av den utomeuropeiska konsten över huvud. Glädjande nog är det till stor del svenska forskare och kännare som erövrat den kinesiska kulturen och konsten åt västerlänningarna. Tack vare deras pionjärarbeten intar Sverige i dag en central plats bland de länder utanför Östasien som äger representativa samlingar av kinesisk konst och konsthantverk. Under så kort tid som fyrtio år har två huvudsamlingar i statlig ägo kommit till stånd främst genom ett fåtal forskares pionjärarbete.

Upphovet och grunden till Östasiatiska samlingarna, konstituerade som statligt museum 1926, bildas av det arkeologiska material som på 1920-talet hemfördes från Kina av professor J. G. Andersson. Det består av de märkliga stenåldersfynd som gjordes i Honan och Kansu

vid de arbeten han i egenskap av kinesisk statsgeolog utförde för att klarlägga Kinas mineraltillgångar. Härigenom kunde man för första gången följa den kinesiska kulturen bakåt genom de perioder som bildar underlaget för den bronsålderskonst man tidigare varit förtrogen med. Fynden från Kansu och Honan består till största delen av keramik med högt driven ornamentik och urvalet i Östasiatiska samlingarna är det mest kompletta utanför Kinas gränser. Dess hemtransport och vetenskapliga bearbetning kunde utföras tack vare ekonomiskt stöd av den redan 1919 instiftade Kinakommittén under ordförandeskap först av amiral Louis Palander af Vega och sedan 1921 av dåvarande Kronprinsen. Denna institution räknade bland sina övriga stöttepelare hovintendenten Axel Lagrelius och professor Gunnar Andersson. 1926 kunde dessa samlingar, utökade med ett större antal kult- och bruksföremål från Kinas bronsålder samt keramik från Han- och T'ang-perioderna, ställas upp i härför väl lämpade lokaler i Handelshögskolans byggnad i Stockholm.

Genom det ständigt växande beståndet av arkeologiska föremål från äldsta tid och fram till T'ang kom denna institution under J. G. Anderssons chefskap att på 1930-talet inta en central plats inom den kinesiska arkeologiska forskningen. Viktiga förvärv av bronser gjordes främst genom de konsortieresor som företogs av ingenjör Orvar Karlbeck, varvid beståndet av småbronser från Huai och Han utökades och fick större omfattning än i någon annan västerländsk samling. Vid den internationella konsthistoriska kongressen i Stockholm under september 1933 presenterades Östasiatiska samlingarna för den utländska expertisen och samtidigt var ordnad en stor specialutställning av äldre kinesiska bronser i svensk och utländsk ägo. Med utgivandet av en diger årspublikation, *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* (från 1929), fick den svenska specialforskningen inom sinologi och östasiatisk arkeologi ett språkrör av största betydelse. I denna publikation har under årens lopp de anderssonska stenåldersfynden vetenskapligt redovisats, viktiga delar av samlingarnas bronser publicerats och Bernhard Karlgrens grundläggande forskningar över de äldre bronsstilarnas utveckling liksom en rad av filologiska avhandlingar framlagts, vilket gjort den till en av de viktigaste periodiska publikationerna i världen inom sitt område.

De med biträde av fil. dr Nils Palmgren vackert uppställda samlingarna måste dessvärre 1946 överföras från Handelshögskolan till betydligt mindre utrymmen i Vitterhets-, historie- och antikvitets-


MONGOLIET
ORDOS
Yün-kang
Peking
Ting-chou
T'ien-lung-shan
Tzŭ-chou
An-yang
HUANGHO
Hui Hsien
Kai-fêng-fu
Lo-yang
Lung-men
Chün-chou
Cheng-chou
Hsi-an
(Ch'ang-an)
HONAN
HUAIFLODEN
Shou-chou
Nanking
Shanghai
SSŬ-CH'UAN
YANGTSEKIANG
HUPEI
Hang-chou
Shao-hsing
Ching-tê Chen
Ch'ang-sha
Lung-chüan
Te-hua
Kanton
Hongkong
Viktiga fyndorter i
KINA

akademiens byggnad vid Storgatan, där de fortfarande inryms och delvis är utställda. Trots de knappa lokalutrymmena har samlingarna utökats på vitala punkter under deras förutvarande chefs (1939—59), professor Karlgrens, ledning. Det var naturligt att denne forskare skulle ägna speciellt intresse åt bronserna, vilkas historia han själv klarlagt. 1946 lyckades han förvärva en av de viktigaste privatsamlingarna i landet på detta specialområde, nämligen den som hopförts av Anders Hellström i Göteborg. Med detta tillskott blev också de sakrala bronserna så väl representerade att man nådde upp i klass med de främsta västerländska kollektionerna. Under 1950-talet har många betydande tillskott ytterligare befäst institutionens ställning som en av de viktigaste i Europa — och i vissa avseenden en av de främsta i världen.

Nationalmusei samling av kinesiska målningar och skulpturer har en helt annan tillkomsthistoria och är i stort sett resultatet av en enda mans verk. När professor Osvald Sirén 1930 återkom från en vistelse i Fjärran Östern medförde han ett trettiotal skulpturer från de viktigaste stilepokerna, vilka förvärvats tack vare bidrag av framlidne fil. dr Emil Hultmark, Föreningen Nationalmusei Vänner och Svensk-Japanska sällskapet, samt ett färre antal målningar inköpta för medel lämnade av direktör J. P. Seeburg i Chicago. De utställdes tillfälligt i Nationalmusei kupolsal och i den beledsagande katalogen gav överintendenten Axel Gauffin en karakterisering av samlingen i bland annat följande ord: ”Den jämförelsevis blygsamma samlingen torde dock innehålla tillräckligt många karakteristiska stycken för att kunna tjäna som en grundstomme till en museisamling av kinesiskt måleri och skulptur, vilkens vidare utveckling vore av största betydelse för statens konstsamlingar.”

Redan 1915 hade emellertid Richard Bergh, museets dåvarande chef, helt fylld av beundran för den asiatiska konsten, varit inne på tanken att grunda en särskild avdelning för Orienten. Han lyckades också i sina strävanden i så måtto att den kände orientalisten Fredrik Martin lät sig övertalas att deponera ett antal persiska miniatyrer samt japanska och kinesiska målningar i museet. Bergh hade knutit stora förhoppningar till samarbetet med Martin, men detta avbröts redan 1917 då Martin återkallade hela depositionen. Dock lyckades det Bergh med hjälp av Föreningen Nationalmusei Vänner förvärva den viktigaste målningen i samlingen, bilden av en sittande taoistisk

eremit som då optimistiskt utgavs att vara ett arbete av den store T'ang-mästaren Wu Tao-tzu. På hösten 1920 införlivades med Nationalmusei samlingar ett stort antal brons- och keramikpjäser samt ett tjugotal målningar ur den så kallade Li Hung-chang-samlingen, som inköptes från Kina av ett konsortium. Museet fick förhandsrätten att välja ut föremål till ett värde av cirka tio procent av hela inköpssumman. Tillfredsställelsen över detta stora tillskott av kinesisk konst förblev dock icke ogrumlad, då man efter hand kom till insikt om att de dateringar som åsatts i första hand målningarna icke ägde full giltighet. Förklaringen till den något ojämna kvaliteten i de tidiga förvärven ligger i det förhållandet att den västerländska forskningen ännu inte på allvar sysselsatt sig med denna sida av Östasiens konsthistoria och ytterligt få, om någon europé, kunde betraktas som verklig expert på området. Betydande privatsamlingar uppbyggdes visserligen under århundradets första decennier såväl i England som på kontinenten, även omfattande Skandinavien, och museernas kinasamlingar ökades snabbt men kvalitetsmässigt ganska ojämnt av ovan antydda orsak.

En påtaglig kvalitetshöjning av Nationalmusei skulptur- och målningssamling innebar emellertid de sirénska förvärven 1930. Sirén hade redan då ägnat en följd av år åt specialstudier av den östasiatiska konsten, dokumenterade bland annat i viktiga publikationer över skulptur och måleri. Under trettiotalet lyckades han entusiasmera flera svenska privatsamlare — i första hand de tidigare nämnda Anders Hellström och Emil Hultmark samt Martin Månsson — att lämna ekonomiskt bidrag till en fond för inköp huvudsakligen av måleri. Även Nationalmusei Vänner lämnade fonden sitt ovärderliga stöd. Den 6 april 1936 kunde därför professor Sirén öppna en ny kinautställning av betydligt större omfattning än sex år tidigare. Under resor i Kina hade det lyckats den nu erfarne experten att förvärva ett hundratal målningar främst från Ming- och Ch'ing-perioderna av en kvalitet som inte tidigare visats i Europa. Utställningen mottogs med livligt intresse av de ledande kritikerna såväl som av en större allmänhet. Den väckte genklang också utomlands, där intresset för Kinas konst då hade fått ett kraftigt uppsving tack vare den stora utställningen i London 1935—36. Ett par år senare skrev den tyske sinologen Otto Kümmel i *Ostasiatische Zeitschrift:* ”Sverige skulle förvärva sig hela Västerlandets tacksamhet om man där fullföljde det grundläggande museala och konsthistoriska arbete som

så lyckligt påbörjats i och med den nuvarande målningssamlingen i Nationalmuseum."

Under 1930-talets slut och efter sista världskriget har samlingarna också vid olika tillfällen berikats med förstklassiga nyförvärv. På en tredje större utställning av kinesiska skulpturer och målningar som anordnades i maj 1955 kunde således ett fyrtiotal nya målningar visas av vilka åtskilliga nu tillhör topparna i samlingen. Dessa bilder hade likaledes införskaffats av professor Sirén under resor i Fjärran Östern och Amerika. Sitt eminenta kännarskap har denne oförtröttlige forskare och samlare generöst ställt till förfogande. Ännu tio år efter sin avgång ur aktiv tjänst arbetar han intensivt på utvecklingen av sin skapelse i museet, den östasiatiska avdelningen. Samtidigt med målningarna överlämnades till Nationalmuseum ett sextiotal skulpturer som tidigare varit deponerade i museet. Detta möjliggjordes genom tvenne donatorer, dr ing. Herbert Lickfett och direktör Börje Claeson, samt genom professor Siréns egen generositet.

I dag uppgår antalet kinesiska skulpturer till ett hundratal och målningarna till omkring fyrahundrafemtio varför samlingen nu är av den omfattning och kvalitet att Sverige också på detta område intar en ledande ställning i Västerlandet.



Från den kinesiska bronsåldern

Som ett väldigt forntidsmonument kvarlevande i nutiden står den kinesiska kulturen där mitt uppe i vår moderna tid. De stora grundvalarna, religiösa, intellektuella och konstnärliga, till Kinas odling var redan lagda ett årtusende före Kristus, och utvecklingen har sedan fortlöpt organiskt och självständigt utan allvarligare avbrott.

Vår detaljerade kännedom om Fornkina börjar med den stora klassiska Chou-dynastien 1027—256 f.Kr., det feodala ridderskapets, de stora filosofernas, den första höga litteraturens, poesiens, tankedebattens, historieskrivningens och den religiösa ritualismens högperiod. Om vad som gick före Chou-epoken visste man länge föga, men under de sista decennierna har förlåten dragits undan från långt tidigare epokers kinesiska liv. Dels har Kinas yngre stenålder, tidigast genom svensken J. G. Anderssons pioniärgrävningar, kommit i dagen och man har funnit en neolitisk keramik av förvånande mångsidighet och skönhet. Dels har kulturgodset från perioden 1500—1028, under Yin-dynastien eller som den också kallas Shang-dynastien, blivit avslöjat i sin storartade rikedom, mångsidighet och skönhet. Yin-Shang-dynastien var Kinas första stora bronsåldersepok, och dess konst, förverkligad i keramik, jade- och bensnideri, skulptur och framför allt bronsgjuteri, nådde en höjd som lämnar den oöverträffad i världens konsthistoria.

Alltsedan elvahundratalet efter Kristus hade ströfynd, särskilt vid gravplundring, bragt härliga alster i dagen och ömt omhändertagits av kejserliga och andra samlare, och genom inskrifter hade föremålen kunnat dateras dels till Chou-dynastien, dels till den tidigare Yin-Shang. Men först under de senaste årtiondena har någorlunda vetenskapliga utgrävningar i Yin-dynastiens huvudstad, nuvarande Anyang i provinsen Honan i hjärtat av Nordkina, lagt en solidare grundval för vår kännedom om denna bronskonstens storhetstid.

1. Stavtoppbeslag. Ordos (omkring 400 f.Kr.—omkring 100 e.Kr.). — Poletop. Ordos. (C. 400—100 B.C.)



2. Fyrkantig Ting, offerkärl för kött. Tidig Chou (1027—omkring 900 f.Kr.). I dekoren odjurshuvud med dubbla drakkroppar och små drakar. Square Ting. Early Chou. (1027—c. 900 B.C.)

Man har vunnit ett rikhaltigt material: fundamenten till väldiga kungapalats, och framför allt imponerande kungagravar med rikt inventar. Här fick man i ståtliga rituella bronskärl bekräftelse på vad de tidigare ströfynden berättat om den äldsta dynastiens högt utvecklade konst.



3. Ting. Yin-Shang (omkring 1300—1028 f.Kr.). Från dynastiens huvudstad, nuvarande An-yang. Rutmönster, i bården förvrängda drakar. Ting from An-yang. Yin-Shang. (C. 1300—1028 B.C.)

I Sverige hade intresset för den kinesiska konsten redan i seklets början väckts hos många samlare, och från och med 1926, då det statliga museet, Östasiatiska samlingarna, i Stockholm grundades med ett omfattande keramiskt material från den yngre stenåldern som grundplåt, byggdes i detta museum systematiskt upp en stor samling



4, 5. Dekordetaljer från Ting'en på bild 6. Draken (upptill) ingår delvis i odjurshuvudet (nedtill). — Details from the bronze vessel on next page. The dragon (above) is also part of the ogre's head (below).

av alster från de första dynastierna, delvis även från Han-dynastierna (206 f.Kr.—221 e.Kr.) och storhetstidens T'ang-dynasti (618—906 e.Kr.) och mellanliggande sekler. Även Nationalmuseum, som främst inriktat sig på senare tiders kinesiska målarkonst, skulptur och konstslöjd, har förvärvat värdefulla alster från de tidigare epokerna. Det är ett litet urval ur dessa samlingar, som här skall skildras.



6. Ting. Tidig Chou. I dekoren odjurshuvud med dubbla drakkroppar och små lodrätt ställda drakar. — Ting. Early Chou.

Liksom i många andra kulturer har det i Kina varit religionen som varit den första stora drivkraften i konsten. Från urminnes tider till våra dagar har det främsta momentet i Kinas religion varit dyrkan av förfädernas andar, och i litteraturen från den klassiska Chou-perioden har vi utförliga skildringar av de monumentala förfäders-templen och de vidlyftiga och ståtliga offer och riter varmed an-darna tjänades i dessa helgedomar av furstar, dignitärer och enkla



7. Fågel, virvel och cikador. Detalj av dekoren på kärlet på nästa sida.
Bird, whirl and cikadas, from the Ting on next page.

adelsmän. Man finner ett invecklat system med olika offerkärl, mestadels av brons, för offerkött, soppa, fisk och grönsaker, skålar för frukt och ris, kannor och bägare för vin, med mera. Det arkeologiska materialet ger oss ett rikhaltigt illustrationsmaterial till dessa texter, vi kan med egna ögon se och studera de offerbronser som tjänat i förfäderskulten och av den kinesiska jorden bevarats till våra dagar.

Och när det nu visar sig att Chou-tidens bronskonst till att börja med (Tidiga Chou-perioden 1027 — omkring 900 f.Kr.) fortsatte helt i Yin-Shang-tidens former och sedan i ny utveckling byggde vidare på denna grundval (under Mellersta Chou-perioden omkring 900—omkring 600 f.Kr.), så kan de tidiga Chou-tidsdokumenten bidra att kasta ljus även över Yin-Shang-tidens religiösa föreställningar och deras uttryck i konsten.



8. Rund Ting, offerkärl för kött. Yin-Shang. I dekoren cikador och fåglar. — Circular Ting. Yin-Shang.

När man betraktar dessa tempelkärl av brons, som utgör Yin-Shang- och Tidiga Chou-periodernas konstnärliga höjdprestationer, är det två saker som omedelbart fängslar en: å ena sidan den stora variationen, rikedomen på kärlformer (ett tjugotal klasser) och dekorer, å andra sidan den utomordentliga kvaliteten: hos de bästa alstren en säkerhet och en avvägning utan all slapphet och slentrian, utan varje överdrift eller klumpighet och därtill en gjutteknik, som ofta är alldeles förunderlig i sin precision.

Några av de ledande bronstyperna åskådliggörs i våra bilder. Tingkärlet, för kokt offerkött, fyrkantigt (bild 2) eller vanligen runt (3, 6, 8) har för det mesta stränga, stela cylindriska ben, men man kunde också ge det större rörlighet och grace genom att låta skålen uppbäras av fåglar (9) eller drakar. En ännu ålderdomligare kärltyp för



9. Ting. Tidig Chou. Skålen uppburen av fåglar, i bården drakar. — Ting. Early Chou.

samma ändamål, vilken har förebilder i den förhistoriska keramiken, är Li-tripoden (10) med sina tre i benen nedsänkta håligheter. Även den majestätiska Kia-bronsen (16) med sina lätt utsvängda spetsade ben, som åstadkommer en förnämlig profillinje från mynningsranden till fotspetsen, hade samma offerfunktion. Den likaledes storvulna Hien-kokaren för ris (fig. 11) är nertill identisk med den nyssnämnda



10. Li, offerkärl för kött. Tidig Chou. I bården genom stilisering helt upplösta motställda drakar (ögonen ännu synliga). — Li. Early Chou.

Li-tripoden men har en kraftigt tilltagen övre skål. Högresta typer är vinkärl som den kraftiga Tsun (12) och de smäckra, eleganta bägarna Ku (13, 14). En kuriös vinbägare kallad Tsüe ("fågel") (15) hade ursprungligen en vilande fågel som lock vilket emellertid oftast har gått förlorat. Vinkannorna Yu är mestadels breda (18) men ibland graciöst smäckra (19). Slutligen har vi mångfaldiga varianter



11. Hien, offerkärl, riskokare. Yin-Shang. I bården fåglar, på underdelen djurhuvuden med raka oxhorn. — Hsien. Yin-Shang.

av Kuei (20, 21), skålar för frukt och grönsaker, som här endast kan belysas med två exempel.

Om sålunda kärlformerna uppvisar en stor rikedom, gäller detta i än högre grad dekoren. Här är det emellertid att märka att vi kan iaktta två, delvis parallellt löpande strömfåror, två ganska starkt kontrasterande dekorstilar.

12. Tsun, offerkärl för vin. Tidig Chou. I dekoren ett odjurshuvud. — Tsun. Early Chou.

Den ena, den primära (A-stilen), är en extrem djurstil. I denna är huvudmotiven i dekoren alltid djurfigurer. En del geometriska element finns också, till exempel en bakgrundstäckning av små spiraler i mycket fin, tät och låg relief (se bild 2), men de är starkt underordnade. Växtriket är helt orepresenterat. Djurfigurerna är ibland fullt verklighetstrogna, till exempel fågeln och cikadan på bild 7,






13. Ku, offerkärl, vinbägare. Yin-Shang. I dekoren odjurshuvuden, med detaljerna förenklade och lätt isärdragna. — Ku. Yin-Shang. — 14. Ku, Yin-Shang, från An-yang. Genom stilisering helt upplösta odjurshuvuden, ögonen synliga. — Ku, from An-yang. Yin-Shang.

men för det mesta är de egendomligt, ibland våldsamt stiliserade. Förklaringen är enkel: konstnärens avsikt var icke i första rummet att avbilda naturen, utan han framställde *magiska* djur, symboler, som hade trolldomskraft, religiös verkan i de heliga förfädersoffren.

Ett gott exempel är den nämnda cikadan, ett slags gräshoppa (se bilderna 7 och 8). Denna ligger som larv mycket länge nere i jorden,



15. Tsüe, offerkärl, vinbägare. Yin-Shang, från An-yang. I dekoren ett förenklat odjurshuvud. — Chüeh, from An-yang. Yin-Shang.

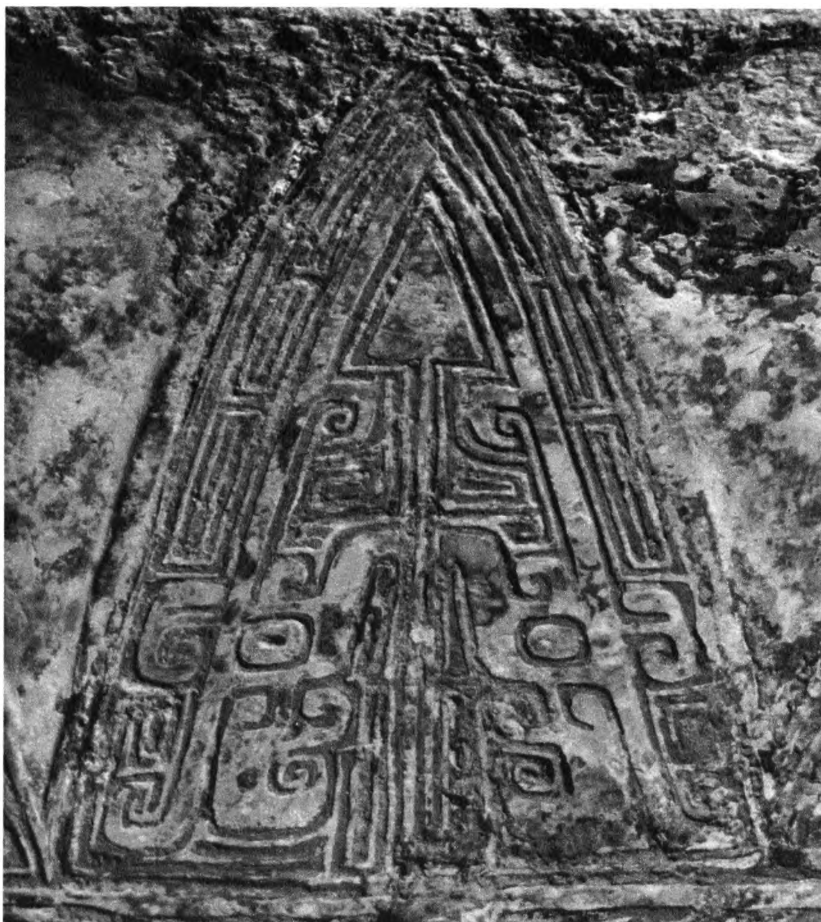
men bryter sig en dag upp och förvandlas till en insekt: den är symbolen för uppståndelsen från döden, livsförnyelsen; vi vet av Chou-texterna att en cikada skuren i jade lades i den döde adelsmannens mun för att skaffa honom nytt liv. Till yttermera visso hette cikadan *djan* och ett annat ord *djan* betydde "god, lycklig" — en välgörande vits alltså.



16. Kia, offerkärl för kött. Yin-Shang, från An-yang. Djurhuvud med uppböjd nos på handtaget. — Chia, from An-yang. Yin-Shang.

Liknande symbolik är förknippad med fågeln och ormen. Vi återfinner fågeln, än primitivt realistisk (se bild 7 och 8) än elegant utformad med lång stjärt (11), än som ben på Ting (9). Men framför allt är huvudmotiven dels en kuriös odjursfigur, av kineserna traditionellt kallad Taotie (läs: taotiä), "Storslukaren", dels draken.

Odjurets huvuddrag kan vi utläsa på Tsun-kärlet (12) och på en ceremoniyxa (22): ögonen, öronen, ögonbrynen, hornen, näsan med den upprullade näsborren, en egendomlig pannsköld och den övre munlinjen, under vilken två betar skymtar; men underläpp, ja hela underkäken saknas. Odjurshuvudet utformas i själva verket på många olika sätt, ibland ganska likt ett bockhuvud, ibland likt ett



17. Motställda drakar. Detalj av Kia på motstående sida. — Pair of dragons making a triangle. From the Chia, on the opposite page.

oxhuvud — det mera plastiskt utförda djurhuvudet på Hien-kokaren (11) har åtskilliga drag av odjuret — för det mesta dock som ett fantasidjur, vilket ej låter sig härledas ur zoologien. Nyckeln till dess mening får vi genom en annan grupp föremål: masken (23), som använts i besvärjelsedanser i samband med förfädersoffren och som därför också ofta nedlagts i graven. Den magiska odjursmasken är skräckinjagande och saknar återigen underkäke, givetvis för att lämna munnen fri för tal och sång.



18. Yu, offerkärl, vinkanna. Yin-Shang, från An-yang. I bården rutmönster, inramat av cirkelband. — Yu from An-yang. Yin-Shang.

Odjuret kan ofta vara blott en mask utan kropp, såsom vi sett på vår Tsun (12) och ytterligare kan se i starkt summarisk form på en Ku (13). Men ibland blir det vidare utstofferat. På vår Ting på bild 6 återfinner vi det, nu med en lång kropp, med en plym på ryggen,



19. Yu. Yin-Shang, från An-yang. I den smala bården upplösta drakar. — Yu from An-yang. Yin-Shang.

svansen upplyft i en stor båge, benet vikt in framåt under kroppen och försett med klor och en lång sporre, som går bakåt från "armbågen". Samma huvuddrag har vi på vår Ting på bild 2. Genom kroppen har man nu fått fram en variant av draken, och i det man



20. Kuei, offerkärl för säd eller frukt. Tidig Chou. I bården huvudvändande drakar. På de fyra handtagen bockhuvuden. — Kuei. Early Chou.

låtit en kropp gå ut åt vardera hållet har man fått två motställda drakar, som i mitten tillsammans bildar ett odjur (se bild 4, 5 och 6). Bakom detta kan vi nästan skönja den förhistoriske officianten-schamanens utstyrsel, vari djurhuvudet sitter för hans ansikte och den uppslitsade huden slängts med var sin hälft över vardera axeln.

Jämte odjuret är draken Yin-bronsernas förnämsta motiv. Draken rider på molnen och vållar det befruktande regnet. I forntidens Kina var det ett nära samband mellan fruktbarhetsriterna för jorden och skörden och fruktsamhetsriterna i förfäderstemplen, och draken har i årtusenden haft sin hedersplats i den kinesiska konstens motivförråd.

På vår nyss skärskådade Ting på bild 6 har vi drakar ställda lodrätt med den upprullade nosen nedåt på ömse sidor om odjuret-dubbeldraken. Detaljbilderna 4 och 5 visar kombinationen odjurshuvud-drakar. Draken varieras till sin skapnad i oändlighet, från den enkla "kroknäbbade" figuren på bild 2 till de fantasirikt utstyrda former-



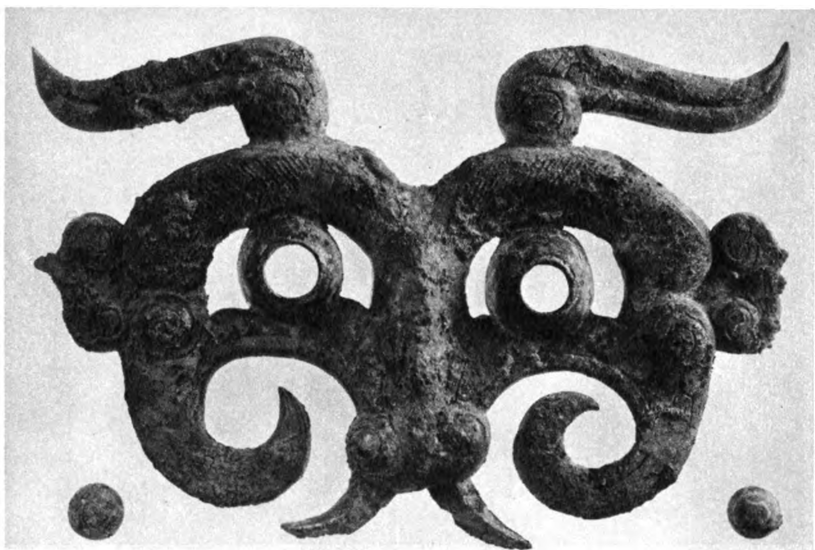
21. Kuei. Yin-Shang eller Tidig Chou. I bården virvelcirklar växlande med starkt stiliserade huvudvändande drakar, ögonen synliga. På de två handtagen bockhuvuden. — Kuei. Yin-Shang or Early Chou.

na på bild 21. Ja, till och med de ristade figurerna på benen på vår Ting på bild 2, som liknar långsträckta blad och sålunda syns jäva påståendet att växtriket lyser med sin frånvaro, är i själva verket våldsamma förenklingar av en figur (till exempel upptill på Kia, bilderna 16 och 17) med motställda drakar förenade i svansspetsen. Draken måste ha tilldömts en enorm magisk kraft, eftersom den spelar en så framträdande roll i Yin-Shang-tidens bronskonst.

Den primära bronsstilen har som främsta kriteria odjurshuvudet och cikadan. Cikadan framträder klart på bilderna 7 och 8. Den utmärker sig oftast för en hög relief och kraftig linjeföring, till exempel på våra Ting (2 och 6) och vår Tsun (12), liksom på vår Kuei (21). Men en lägre och slätare relief kan stundom dyka upp (Kia, 16). A-stilen strävar att förse kärlens huvudytor med dekor, och fall som vår Ting (6) med blott ett övre dekorband men bar buk är mera ovanliga. Gärna har man ytorna uppdelade i paneler genom lodräta flänsar (Ting, 2, 6; Kia, 16; Ku, 13).



22. Ceremoniyxa. Yin-Shang. På bladet odjurshuvud, på tången ett mera upplöst sådant. — Ceremonial axe. Yin-Shang.



23. Odjursmask. Yin-Shang. — Mask of an ogre. Yin-Shang.

Denna primära stil var emellertid, som redan sagts, icke den enda strömfåran. Jämsides med den finner vi en annan stil, den sekundära B-stilen, som har andra karaktärsdrag. Den strävar efter en geometrisk dekor, i mycket låg och diskret relief, gärna inskränkt till ett smalt band, med huvudytan bar (Yu, 18, 19; Li, 10; Kuei, 21). Eller också täcker den huvudytan med ett slags rutmönster (Ting, 3) eller vissa andra kontinuerliga ytmönster. I många fall skvallrar dekoren om att denna stil har sina rötter i andra konstslöjdsarter, träsnideri och textil. Men den har redan tidigt kommit in under den kraftiga primärstilens inflytande. A-stilens drakar har lånats över, ibland starkt geometriserade eller på annat sätt förvanskade. På vår Ting (3) har svans och nos blivit två varandra balanserande slyngor och i centrum är bara ögat ofördärvat. På vår Kuei (21) har vi drakar med bakvänt huvud. Och kommer vi så till huvudmotivet: odjuret, så ser vi hur B-stilen lånat även detta från A-stilen men inordnat det i sitt geometriserande schema. På en Tsüe (15) kan man ännu klart urskilja odjursmasken och de lodräta drakarna, fast bilden blivit sprängd och summarisk; men på vår Ku (14) kan man blott se odju-



24. Del av skakelbeslag. Yin-Shang. Fågel med dubbla plymer, lång stjärt, fyra klor med sporre. — Part of a shaft mounting. Yin-Shang.



25. Tre vapen. Yin-Shang, från An-yang. Dolk med stiliserat, snedställt djurhuvud, offerkniv och ceremonikniv med stiliserat fågelhuvud. Weapons, from An-yang. Yin-Shang.



26. Ting. Mellersta Chou (omkring 900—600 f.Kr.). I bården figurer uppkomna av förvridna drakar, på buken ett brett vågband, benen lätt utsvängda. — Ting. Middle Chou (c. 900—600 B.C.).

rets ögon och alla övriga element har upplösts i ett virrvarr av slyngor (jämförelsen med A-stilens Ku bredvid är instruktiv). Samma är förhållandet med odjuret-dubbeldraken. Vi återfinner den upplöst och geometriserad i halsbältet på vår Li (10): av vardera draken ser vi tydligt blott ögat och, med litet god vilja, en rad vingpennor (plymer) längs ryggen samt den upprullade svansspetsen längst ut, allt övrigt är upplöst i ett system av snirklar.

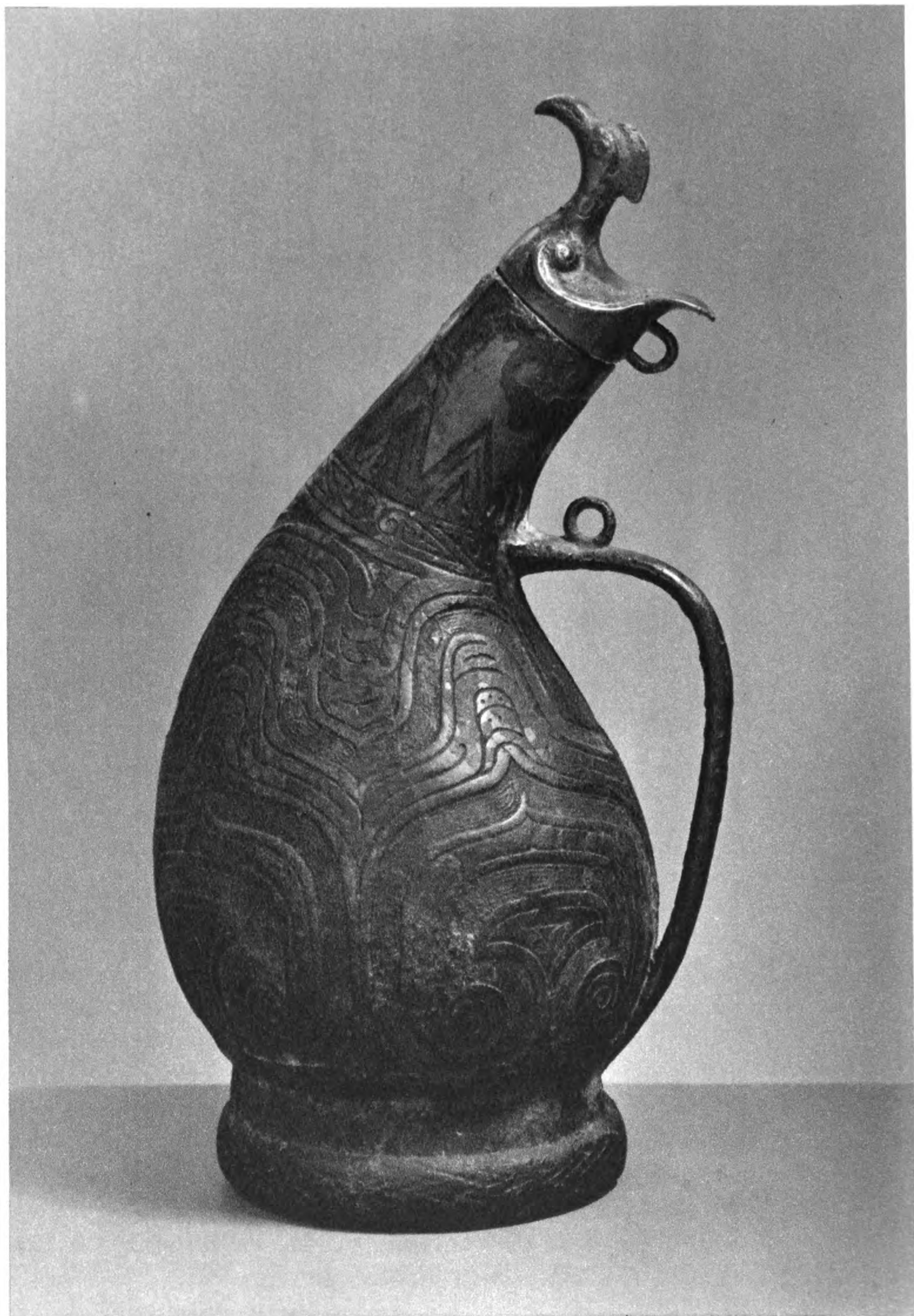
Båda de här kort antydda stilarna har tydligen levat sida vid sida i själva Yin-huvudstaden under dynastiens sista sekler; den sekundära har inte kunnat uttränga den primära, troligen emedan bronsgjutningskonsten varit en esoterisk kunskap i händerna på konst-



27. Kuei. Mellersta Chou. I bårderna figurer som på föregående kärl, lodräta ribbor, på postamentet rader av fjäll. Kuei. Middle Chou.

närsfamiljer i tjänst hos vissa adelshus, med stiltraditionen samvetsgrant och svartsjukt bevarad i varje "hus". Vi ser också, hur båda stilarna fortlevat jämsides under den följande Chou-dynastiens första århundrade (1027—omkring 900 f.Kr.), då de robusta krigarna-erövrarna till en början måste få hjälp av den sena Yin-tidens ännu kvarlevande konstnärer.

Om de heliga offerkärlen är Yin-tidens främsta konstprodukter, har självfallet konsten också inriktats på andra föremål, även profana. Vi har redan sett yxan på bild 22 och masken på bild 23, båda i kraftig A-stil. Mot dessa morska figurer i primärstil kontrasterar den sirligt tecknade, eleganta fågeln i sekundärstilens låga relief på



ett vagnskakelbeslag (24): fågeln vänder huvudet, så att näbben fyller mittlinjen, från hjässan går en kortare plym framöver, en andra längre hänger ner längs bildens högra sida, från den resta stjärten ser man en mot den nyssnämnda svarande lång plym, foten har en uppåtriktad och tre nedåtvettande klor samt sporre; bilden fyller ytan helt, dock utan att den verkar överlastad eller gyttrad.

Av tre vapen från An-yang (25) är det ena en präktig profan dolk med ett starkt stiliserat, snedställt djurhuvud. Det andra, en dolkyxa, bygger på samma idé med det snedställda huvudet, här ett stiliserat rovfågelhuvud, men yxan är tunn och spröd, med bladet av jade, säkerligen en ceremoniell pjäs. Det tredje, med helt annan men lika elegant form, är en offerkniv i B-stil.

28, på motsatta sidan: Yu, vinflaska. Mellersta Chou. — Opposite page: Yu. Middle Chou.
29. Yi, ceremonikärl för handtvagning vid offer. Mellersta Chou. — I. Middle Chou.





30. Li. Mellersta Chou. I bården fjällband, nedtill lodräta ränder i relief. — Li. Middle Chou.

Yin-Shang-epokens höga bronskonst är i ett väsentligt avseende en fullständig gåta. Till en början kan konstateras att man överhuvud ej vet, när, varifrån och på vilka vägar bronsgjutningens hemlighet nått Kina (en självständig uppfinning där är ju alltför osannolik). Men än värre: Yin-Shangs bronskonst träder oss till mötes i en fullt utbildad, rikt varierad, mogen och färdig form. Det måste ha fordrats århundraden av mera primitiva försök och enklare förstadier för att nå fram till denna högt utvecklade konst. Men om sådana förstadier har vi ingen kännedom — ett fåtal smärre fynd av pre-An-yang-karaktär är så torftiga, att de ingenting säger. Ingen bronskultur utanför Kina har den karaktär, att den kunnat bilda



31. Ting. Huai-stilstid (omkring 600—200 f.Kr.). Storbukig kropp på små, överdrivet svängda ben, parallella band fyllda med slingor av upplösta drakar. — Ting. Huai-style period (c. 600—200 B.C.).

underlaget; i själva Kina har den tidigare, enklare bronskonsten ännu ej upptäckts. Vi får vänta och se, vad den kinesiska jorden ännu gömmer.

Den praktälskande Yin-Shang-dynastien hade som sagt fått lämna arenan för de barska Chou-krigarna 1027 f.Kr., men deras kulturmiljö, alltjämt begränsad till hjärtat av Nordkina, förblev ganska oförändrad under de nya härskarnas första sekel. Men när dessa hade blivit varma i kläderna och under den fjärde och femte kungen började vidga väldet till ett storrike med en rad vasallstater och storkonungen såsom överste feodalherre och högsta religiösa symbol,

Himmelens Son, började det nya riket finna sin egen konststil. Det var alltjämt bronsen som var huvudmediet och det var fortfarande de rituella tempelkärlen, nu ofta med långa inskrifter, som var de främsta konstföremålen. Det bistrare andliga klimatet och den mera spartanska livsföringen under dynastiens andra till fjärde århundrade, Mellersta Chou-perioden (omkring 900—omkring 600 f.Kr.) avspeglar sig i konsten. Många av de talrika kärltyperna från Yin-tid blev föråldrade och försvann, och i ett fåtal ledande typer, som levde kvar, finner man en stark förenkling och i tekniskt avseende en avgjord försämring. Dekoren är ofta grov och har dålig precision, mönstren är rätt klumpiga och summariska, och det utsökta detaljarbetet hos Yin-bronserna är i stort sett försvunnet. Några nya kärltyper dyker visserligen upp, till exempel en Kuei som ej är rund utan oval och ett lågt fyrkantigt fat, men de nya formerna är få och föga märkliga. Flera av Yin-tidens främsta dekormotiv, såsom odjuret, cikadan, rutmönstret, cirkelbandet är avskaffade.

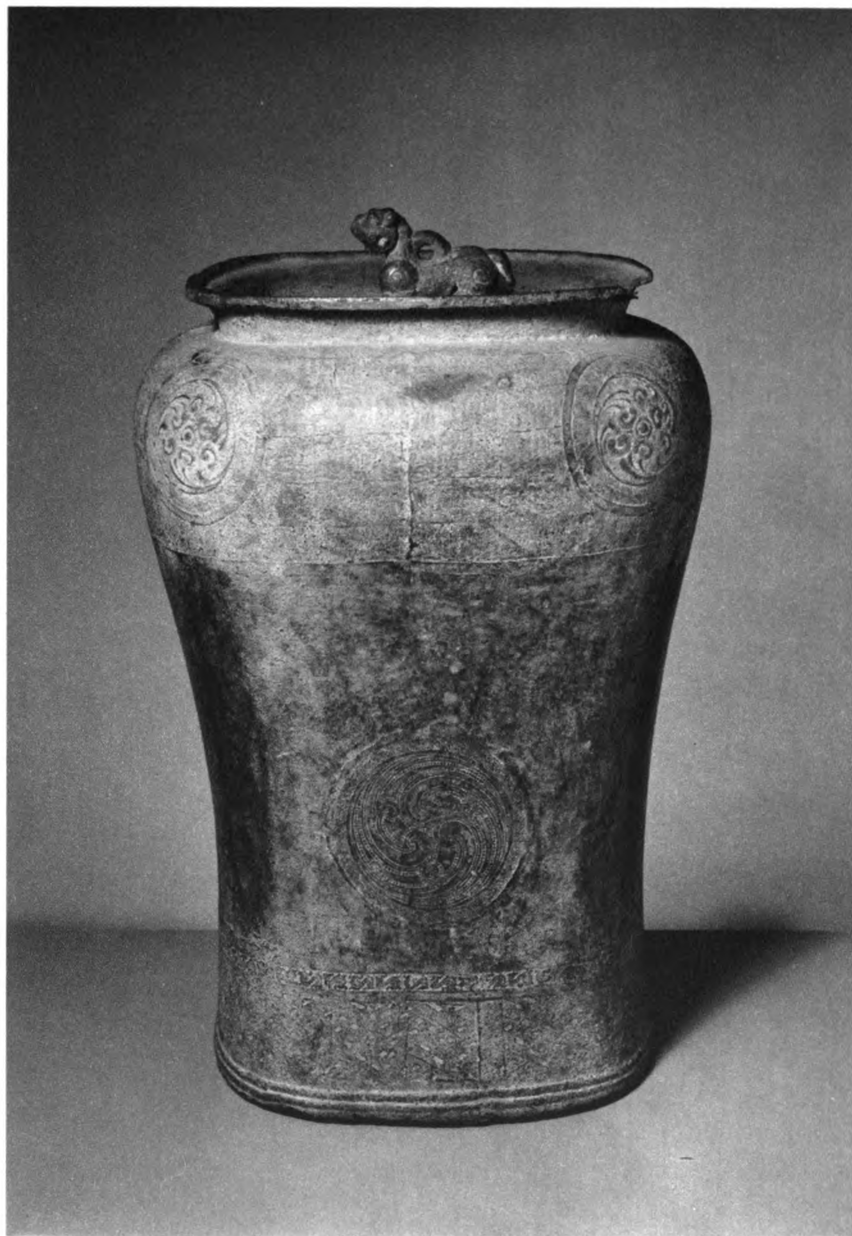
Ting-kärlet för offerkött är fortfarande en huvudtyp, och bild 26 visar hur den nya erans Ting såg ut. I stället för de raka cylinderbenen ser vi nu lätt utsvängda ben med en utbuktning överst, resulterande i en S-profil. Drakarna i kantbandet har förvridits till ett slags meningslösa "kringlor". Den djärva båglinjen över huvudytan är däremot en nyhet. Fyllnadsgodset i bukterna av båglinjen är likaledes förvridna fragment av tidigare drakar. Den delikata bottenfyllnaden av spiraler är i regel borta. Den stora Kuei för grönsaker och frukt (27) visar samma "kringlor" för tidigare drakar, och nertill, på det ganska klumpiga postamentet, två rader av fjäll: i Yin-dekoren förekom fjäll naturligt och mindre stelt schematiserade på kropparna av ormar och vissa drakar, här har de friställts i rätt meningslösa, raka rader, som blir ett av huvudmotiven under Mellersta Chou.

Dock får man inte tro, att kinesens välkända skönhetssinne alldeles förnekade sig under denna politiskt mäktiga men konstnärligt klenare period; nog finns det eleganta och smakfulla alster även från den. Vinflaskan på bild 28 har ju en förträfflig profil: lägg märke till hur handtagets djärva bukt balanserar kroppens kraftiga, asymmetriska rundning. Flaskans propp är en i ett par summariska men suggestiva linjer stiliserad fågel (en kedja har förbundit öglorna på flaska och propp). Dekorens djärva våglinje, här ibland utdragen i spetsar, är utförd i breda, flata band, uppdelade i parallella delband.





32, 33. Betselsidostycken. Mellersta Chou. — Sidepieces of bridles. Middle Chou.



34. Klocka. Huai-stilstid. Öppen nertill. Virvelcirklar, band med små drakar, längst ned ett textilmönster, överst en tiger. — Bell. Huai-style period.



35. Klocka. Huai-stilstid. Nedtill starkt upplöst odjurshuvud; upphängning med tudelad orm, som slingrar kring två tigrar. — Bell. Huai-style period.



36. Tiger. Huai-stilstid. Lockprydnad (en av tre) på en stor Ting.
Tiger, from the cover of a Ting. Huai-style period.

En viss elegans kan heller icke frånkännas det gräddsnip-liknande Yi-kärlet på bild 29, en ny typ, för begjutning av händerna vid offren. Handtagets rundning är väl avvägd, och den med spiralhorn prydda draken biter nätt över kärlets rand. De parallella, vågräta räfflorna är likaledes ett av Mellersta Chou-stilens mest omtyckta motiv.

En jämförelse mellan Yin-tidens Li-tripod (10) och den nya stilens (31) visar oss ett förfinat, lättare kärl, med en elegant båglinje från ben till ben, befriat från de klumpiga handtagen och försett med tunna, lätta flänsar. Runt halsen återfinner vi det nyss skildrade fjällbandet.

Bland profana småbronser är fortfarande tillbehör till vagnar och hästmunderingar de vackraste. Betselsidostyckena (32, 33) med hop-

rullade ormar eller fågelhuvuden är exempel på en mycket varierad kategori.

I stort sett kan man nog säga, att i jämförelse med den rika mångfalden i Yin-tidens kärltyper och dekorkompositioner är Mellersta Chou-epokens bronskonst rätt torftig. Nog finns det tempelbronser även i denna stil som tilltalar genom en väl avvägd form och en viss förnäm enkelhet och smak i dekoren, men det finns föga kvar av den frejdiga livslusten och robusta kraften i Yins A-stil och sällan något som når upp till den sirliga elegansen i Yins B-stil. En reaktion skulle komma mot denna uttunning och förflackning och den kom i samband med den politiska utvecklingen.

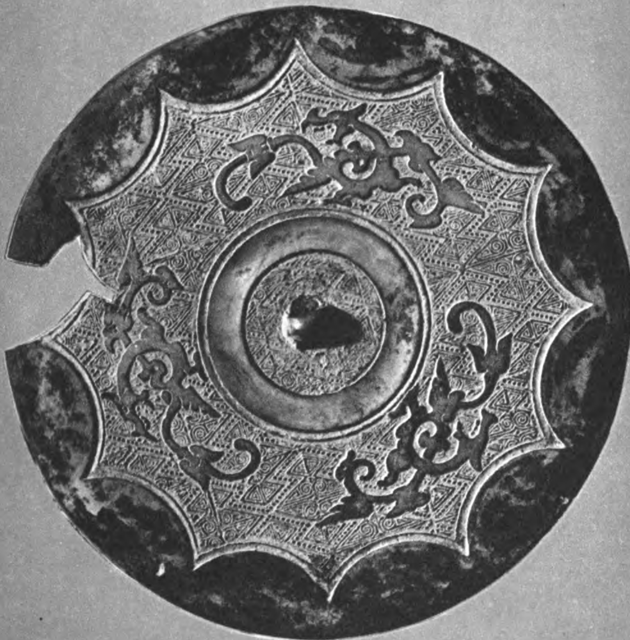
Så länge det Kungliga Chou hade sin styrka kvar och verkligt behärskade sina vasallstater, var dess livsstil och dess konst, den nyss skildrade, normgivande för hela det dåtida Kina, nuvarande Nord-

37. Dräkthakar. Huai-stilstid. — Dress hooks. Huai-style period.





38. Spegel. Huai-stilstid, trehundratalet f.Kr. Bakgrund av hopkopplade T'n, dansande drakar. — Mirror. Huai-style period.



39. Spegel. Huai-stilstid. Bakgrund av romber, tolvuddigt stjärnmönster, bevingade drakar. — Mirror. Huai-style period.



40. Spegel. Huai-stils-tid. Bakgrund med kommafigurer, ytan uppdelad genom stora T'n. — Mirror. Huai-style period.



41. Spegel. Huai-stils-tid, tvåhundratalet f.Kr. Bakgrund av spiraler, drakar, utstofferade med allsköns slingor. Mirror. Huai-style period.



42. Fat. Han (206 f.Kr.—221 e.Kr.). — Dish. Han (206 B.C.—221 A.D.).

kina. Men när den politiska och militära makten efter ett par sekler gradvis övergick från kungahuset — hädanefter blott högsta religiösa officianter — till dådkraftiga feodalfurstar i allt större, rikare och mäktigare länsstater, som nu sträckte sig ända ner till och söder om Yangtse-dalen, föddes en ny, mera nyanserad och yppig kultur i de större länsrikenas huvudstäder. Nu uppblomstrade en verklig litteratur och filosofi å ena sidan, en ny praktfull konststil å den andra. Och fortfarande var bronskonsten den ledande konstarten. Den nya stilen har blivit kallad Huai-stilen, efter Huai-floden i östra Centralkina, i vars dalgång de första säkert lokaliserade större fynden av dess alster kom i dagen. Denna nya stil härskade i runt tal från omkring 600 till omkring 200 f.Kr.

Huai-stilen är yppig och delvis prålande. Helt förlorad är den tidiga Yin-Shang-konstens storvulenhet, stränghet och religiösa kraft, och avkopplad är också Mellersta Chou-stilens pedantiska flärdfrihet. Praktbronserna är numera blott till en del tempelkärl: även profana bruksföremål utarbetas på hög konstnärlig nivå. Nya vägar prövas i former, dekorer och teknik.

Samtidigt observerar man emellertid en viss konstnärlig renässanssträvan: åtskilliga motiv, som varit grundläggande i Yin-Shang-tiden men ratats i Mellersta Chou-stilen, återupplivas men får nu en helt ny prägel. Detta gäller en hel rad dekorelement, men det må vara nog att här skärskåda det gamla odjursmotivet, sådant det återkommer till exempel på den stora tempelklockan på bild 35. Klockor av detta slag (utan kläpp, hamrade utifrån med en träklubba) var en nyhet i Mellersta Chou, men då gärna stela, allvarliga, njuggt dekorerade. I Huai finner vi dem i stor variation, ofta rikt utstofferade. I vår klockas nedersta dekorband har vi alltså det återuppståndna odjuret. Man kan lätt nog se ögonen och den upprullade nosen och ett par stora S-formiga horn; vidare kan man (vägledd av anatomien på Ting, bild 2) igenkänna drakkroppen, som går ut åt höger, reser sig i en stor båge och slutar — icke i en stjärtspets utan i ett drakhuvud! Under denna stjärt går benet först lodrätt ned, böjer så fram till foten, med en uppvänd och ett par nedvända klor och på armbågen en sporre. Hela drak-odjuret alltså, men så utsirat och lekfullt upplöst att ingenting finns kvar av dess ursprungliga kraft och kuslighet. Banden högre upp på klockan är fyllda med till synes kommaformade små ornament, vilka dock, detaljgranskade, visar sig vara extremt upplösta drakar. Klockans eleganta upphängningsparti visar i mitten en stor orm, vilkens kropp delar sig i två, vardera gripande runt halsen på en tiger, som biter sin egen bakkropp: tigerns länd är kraftigt markerad genom komma-formade vulster.

Tidigare beskrevs omvandlingen av Ting-tripoden från Yin-stil (3, 6, 8) till Mellersta Chou-stil (26). Metamorfosen fortgick kraftigt från den senare till Huai-stil (31): Ting'en har nu blivit ett svällande bukigt kärl på helt små, svulstigt buktande ben. Hela ytan, som nu återfått sin ålderdomliga Yin-tids-artade bottendekor av fina spiraler, är täckt av slyngor i låg relief, i sig själva obegripliga men vid närmare analys återförbara på tidigare djurfigurer, nu fullständigt upplösta. Handtagen är av en helt ny typ, och en nyhet är även ringarna på locket. På många andra Ting-kärl har man i stället för ringar tre friskulpterade, vilande djurfigurer. En sådan (se bild 36), från en nu förlorad jättetripod, hör till vår samlings klenoder: tigerns kungliga hållning är märklig.

En helt ny typ visar den lätt lökformade klockan, öppen nertill, på bild 34, som likaledes har ett friskulpterat djur på ovansidan. Den översta zonen är helt täckt med fint spiralmönster, den nedersta

med ett textilmönster. Över den senare ser man en rad små drakar, och infälld, i två olika utformningar, en ny version av det egendomliga motivet virvelcirkel, som redan tillhörde Yin-Shang-stilen (21), till sin uppkomst och innebörd helt oförklarat.

Den utomordentliga kunnigheten i gjutkonsten måste man beundra i ändbeslaget för ett spjutskaft till höger på motstående färgbild, där den utsökta fågeln är inkomponerad så, att beslagets hela profil får en harmoniskt och mjukt böljande linje. Detta slag av profan småkonst fick i Huai-tiden en stark stimulans genom en stor nyhet: införandet av de ädla metallerna guld och silver i konsthantverket. I de tidigare perioderna hade de helt lyst med sin frånvaro, men nu experimenterade man friskt och djärvt både med förgyllning och med inläggning i brons av mönster i guld och silver. Den förra tekniken har framgångsrikt använts på det något gåtlika föremålet — kanske en nyckel, ty det har ett grunt, fyrkantigt urtag i botten — i mitten på färgbilden; en spänstigt hoprullad drake biter över skaftet.

Inläggningen är ett intressant kapitel. Redan i Yin-tidens bronser från An-yang finner man ofta att fördjupningarna mellan dekorens relieflinjer och reliefytor har varit fyllda med något hartsartat ämne, vilket nu efter vistelsen i jorden framträder som rött eller svart, och en brons som yxan på bild 22 har säkerligen haft det lilla odjurshuvudet på tången fyllt med sådan materia. Än mer, i tången på liknande yxor från Yin-tid finner vi stundom inläggningar av turkos i ofta ganska skickligt hopfogade bitar. Under Mellersta Chou var hela denna konstart liksom bortblåst, men nu i Huai kom den i modifierad form åter, i det de vackraste arbeten med guld- och silverinläggningar utgör en triumf i teknik. I ytterst grunda urgröpningar i bronsen har guldet inpassats, inlagt i ett stort antal parallella, helt tunna trådar, vilka hamrats samman så att de bildar till synes hela ytor; det är nästan obegripligt, att det ännu efter ett par tusen år i jorden kan sitta kvar i sina eleganta mönster (se skaftet till vänster).

Den urgamla turkosinläggningen återupplivades liksom så många andra värdefulla ting från den tidiga Yin-konsten. Man experimenterade nu vidare med andra halvädla stenar såsom malakit och jade, ja, till och med glas. Många förnämliga arbeten av detta slag gäller dräkthakar. Dessa senare, okända i tidigare epoker och nu troligen tillkomna genom inflytande från nomadfolken i norr, utgör ett vackert kapitel i den kinesiska konstslöjdens historia. De uppvisar i Huai-tid en märklig rikedom av typer och dekorer.



Småbronser med förgyllning samt inläggning av guld och silver. Huai-tid. — Small bronzes with gilding and gold and silver inlay. Huai-style period.

En annan nyhet av lika stor eller ännu större betydelse är bronsspegeln, som tidigast dyker upp i sjätte århundradet f.Kr. Den blev ett gouterat föremål för Huai-konstnärernas omsorger. På den blanka spegelns baksida fällde de in en utsökt ornamentik av de mest skilda typer. Under hela Huai-tiden var speglarna tunna och hade små spinkiga öglor i mitten för fästande av silkesband. Det var två stora centra, som excellerade i spegeldekorering, det ena i Honan i mellersta Nordkina, det andra i Shouchou i östra Centralkina. På bild 38 och 39 finner vi två speglar av Honan-typ, på bild 40 och 41 två av Shouchou-typ.

På den första ser man, mot en oändligt finskuren bakgrund i ett kontinuerligt geometriskt mönster (T-figurer hoplåsta så att stammen på ett T blir toppen på nästa), tre dansande drakar, en av dem olika de två andra, med gapande mun och kuriöst kluven överläpp och en lång svans med en gaffelartad prydnad på mitten. Den luftiga dispositionen och drakarnas smidiga och livliga rörelser är mästerliga. En värdig motpart är spegeln på bild 39, likaledes med en otroligt findetaljerad bakgrund. Den hornprydda, gapande draken, vilkens överkäkständer framträder lustigt, har kroppen och svansen som en stor S-slynga åt vänster och en vinge till höger balanserar bilden.

Shouchou-dekoren har en helt annan karaktär. På spegeln på bild 40 har ytan delats i fyra sektioner genom de stora, sneda T, som vi igenkänner från den första Honan-spegelns bakgrundsdekor. Mot en tätmönstrad bakgrund mestadels bestående av dessa komma-figurer som vi redan sett på klockan på bild 35, framträder helt diskret fyra fyrbladiga blomkronor. Den andra Shouchou-spegeln (41) är vek och elegant. Mot en fintecknad bakgrund av små halvspiraler och trianglar verkar huvuddekoren i sin låga, smallinjiga relief som luftiga, meningslösa arabesker men är i själva verket starkt stiliserade och lekfullt utbyggda bilder av fyra, parvis motställda drakar. Ser man noga efter då kan man lätt urskilja drakens huvud och kloprydda bägge ben.

Länsväsendets och riddartidens praktfulla Kina störtade samman i tredje århundradet f.Kr. genom ett allas krig mot alla och det var ett mäktigt centraliserat kejsardöme, som restes på dess ruiner under de två Han-dynastierna 206 f.Kr.—221 e.Kr. (med ett kort avbrott 9—22 e.Kr.). Järnet hade då i många århundraden varit känt och



43. Tubformad behållare. Han. Djur- och människofigurer i ett bergland-skap. — Cylindrical container. Han.



44. Spegel. Han. I bredaste zonen fyra djur (tiger, fågel, vädur, fantasidjur). Innerst fyra blomblad. Mirror. Han.



45. Spegel. Han. Mirror. Han.



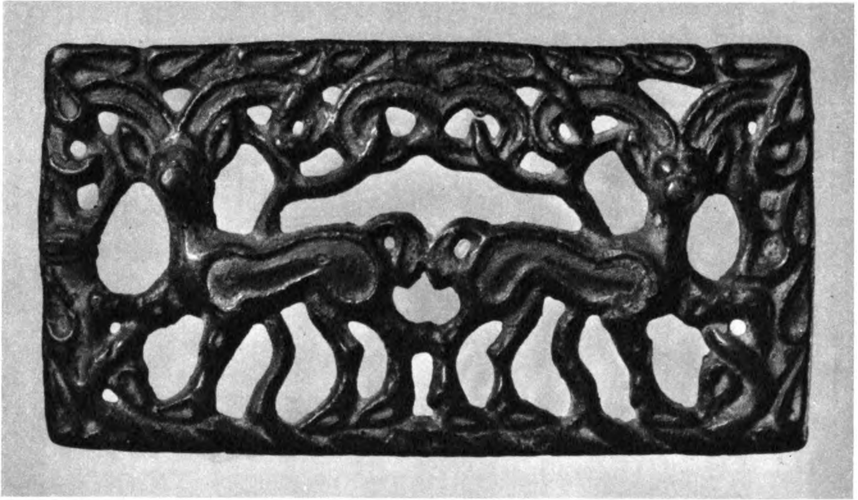
46. Parfymflaska. Han. Ristad dekor av påfågel och ett springande djur, handtagets bygel slutar i drakhuvuden. — Perfume bottle. Han.

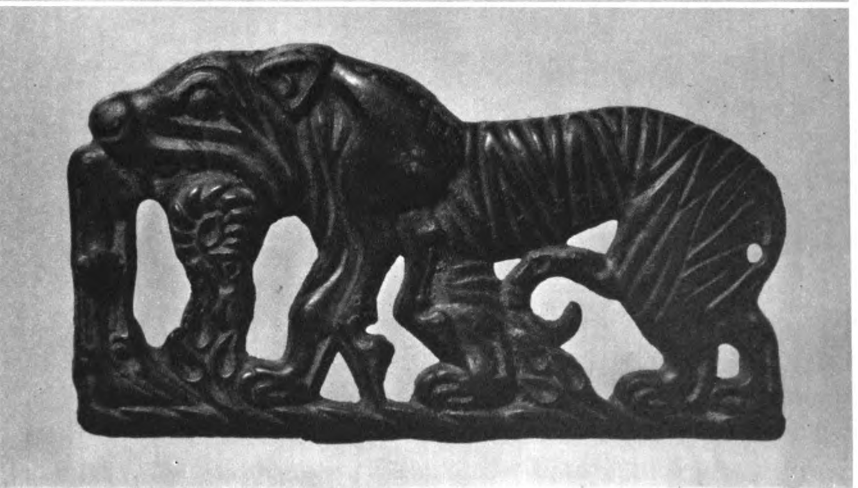
använt för grövre bruksföremål och nyttjades nu i större utsträckning. Bronsen fick under Han alls ej samma dominerande ställning inom konsten som tillförne. Men helt undanskjuten var den förvisso icke. De större kärlen försmår numera Huai-stilens alltför prunkande utsmyckning; de är mestadels enkla, sobra, distingerade (se fatet på bild 42). Men de mindre föremålen, helt världsliga, har ofta en utsökt utsmyckning. Den eleganta parfymflaskan på bild 46 har i sin ristade dekor en påfågel tecknad med stor virtuositet. Den lockförsedda tuben, vars användning är okänd (bild 43), har i sin dekor i mjukt rundad, låg relief och ristad utsmyckning en hel liten gruppbild: i ett berglandskap, antytt genom kullarnas båglinje, rör sig en vingprydd *sien,* genie (en odödlig), omgiven av fåglar och allehanda fyrfotingar. Vi är här långt avlägsnade från de tidigare epokernas stela uppställning av djur, ensamma eller parvis uppradade, vanligen motställda utan försök till gruppbilder. Verkliga scener dyker tidigast upp i Huai-stilen på ett fåtal bronser med enkla jaktscener i vilka den ortodoxa symmetrien brutits, men från och med Han är fältet fritt för rörliga kompositioner.

En konstart i brons, som alltjämt hade en hög blomstring under Han-epoken (och långt senare ända ner genom T'ang och Sung), var spegelsmyckningen. Från Han har vi, jämsides med små behändiga "fickspeglar" (dock alltid tjockare och tyngre än motsvarande Huai-speglar), en betydande grupp stora, kraftiga, tunga speglar med en väldig, halvsfärisk knapp i mitten. Ofta har dessa en betydande tillsats av silver i legeringen, så att de bli ljus-glänsande. Det finns åtskilliga dekorer inom denna gren. Spegeln på bild 44 har ett flertal koncentriska zoner, och den bredaste av dem visar fyra mästerligt tecknade djur: en tiger, som ryter, färdig till språng, en fågel, som lyfter vingarna till flykt, en vädur, som ligger med bakbenen vikta in under kroppen och huvudet bakvänt, med hornen snuddande vid ryggen, och ett fjärde svansprytt djur med en enormt lång hals till det bakåtvända huvudet, vilket är krönt av två långa, raka horn. Innanför den fyrkantiga inre ramen ses fyra blomblad. Detta motiv började först dyka upp på vissa spegeltyper i Huai — det var växt-

---

47, 48, 49. Två plaketter från Ordos och en i Ordos-stil. Den översta med parställda hjortar, den nästa med parställda oxar, den tredje med en tiger med dödat argalifår i munnen, kroppen slängd över tigerns rygg. — Plaques from the Ordos region and—below—in Ordos-style.







50. Knutöppnare (?). Ordos. En hind vänder nosen mot den främsta av en rad hjortar. — Knot opener. Ordos. — 51, på motstående sida: Djurskulptur. Ordos. — On the opposite page: Animal sculpture. Ordos.

rikets debut i den kinesiska bronskonsten — och har fått stor framgång under Han. Den andra spegeln (45) visar ett omtyckt Han-motiv: de halvbågsformade uddarna som ram för den inre bilden; och här står blomkronorna vackert.

Han-kejsardömet hade en ständigt oroande Achilleshäl: markerna längs rikets nordgräns, där Kina stötte ihop med Mongoliets stepper. Dessa befolkades av en rad nomadfolk, osäkert om etniskt besläktade med de senare turkiska eller de tungusiska folken, som alltifrån Han-tidens första år hade organiserat sig i ett ganska stort och välordnat och framför allt krigiskt mäktigt välde, kallat Hiung-nu, med rätt eller orätt tytt som "hunner". Dessa hiung-nu, som huserade över de nordliga stepperna ända upp till trakten av Bajkal-sjön och som plågade sin store granne i söder genom flitiga härnads- och härjningståg, bildade kulturellt sett den östligaste provinsen i ett stort folkstråk, från södra Rysslands skyter och sarmater i väster till Kinas nordliga grannfolk i öster, vilka alla hade en i många avseenden



likartad kultur. De konstalster i brons, som dessa folk lämnat efter sig, från Sydrysslands rika fyndplatser, från de sibiriska, särskilt i Minussinsk-distriktet, från de mongoliska stepptillhållen och från Ordos-området i nordligaste nuvarande kinesiska landskapet Shansi, har många grundläggande drag gemensamma — givetvis också betydande skiljaktigheter de olika provinserna emellan. De vittnar om en allt annat än primitiv kulturnivå. I själva verket var de hiungnuiska bronsgjutarna mästare i att framställa såväl prydnadsplaketter med allehanda djurscener som diverse småföremål med djurdekor och märkligt levande och tjusande småskulpturer av de arter, som de var förtrogna med i sitt liv på steppen.

På Kinas nordgräns hade dessa hiung-nu haft sin livskraftiga kultur redan flera sekler före Han, såsom man kan skönja genom vissa sparsamma element i Huai-konsten, vilka måste bero på inflytande norr ifrån. När vi nu äger ett rikt material av hiung-nu-konst — oftast kallat Ordos-konst efter distriktet Ordos — och då en bestämd typologisk kronologi på detta område hittills ej utarbetats, kan man blott helt obestämt säga, att dessa dyrgripar härrör från tiden omkring 400 f.Kr.—omkring 100 e.Kr. Plaketterna framställer ofta djurkampscener. En ypperlig sådan (se bild 49) visar en tiger kraftig och levande, som just har bitit nacken av ett argali-får, vilket hänger ömkligt och slappt ur hans gap. Fårets framben med klövar hänger ned och bildar plakettens vänsterkant; dess kropp ligger slängd över tigerns rygg, så att man blott ser länden och de nedhängande bakbenen med klövarna nående ned till marken.

Plaketterna på bild 47 och 48 representerar en vanlig typ, parställda djur i en levande och för djuren karakteristisk hållning: oxarna med sänkta huvuden och hovarna bildande en dekorativ bottenbård, hjortarna med glatt och graciöst höjda huvuden och hornkronorna inkomponerade i den fortlöpande ramen. På oxarna är vissa partier, såsom bogar och länder, markerade genom päronformade trådreliefer; dessa har säkerligen varit inlagda med halvädla stenar, att döma av paralleller i västligare ryska provinser, i vilka inlagorna bevarats. Dessa "päron"-figurer har sedan friställts och nyttjats som dekormotiv i ramen till hjortplaketten (i enstaka fall har sådana "päron"-figurer inlånats i den kinesiska Huai-konsten). Intressant är att till ox-plaketten, här i vanlig brons och från Mongoliet, finns en absolut identisk motpart ehuru i gul legering från Kuznetsk i Minussinsk-distriktet långt borta i västra Sibirien.



52. Kniv och dolk. Ordos. — Knife and dagger. Ordos.

Ett av de vackraste exemplen på nomadkonsten är föremålet på bild 50, vars användning är okänd, möjligen är det en knutöppnare. På den elegant svängda stammen tågar hjortarna fram i rad: fyra hannar med hornkronor, var och en stödjande hakan på den framför gåendes länd; längst ut står en hind, med huvudet vänt bakåt och vidrörande den främste hannens nos.

Den fristående lilla skulpturen på bild 51, där man ser djuret lätt och graciöst vilande på de invikta benen med huvudet vaksamt vänt och blickande bakåt, har i sig förenat några av de drag, som är typiska för den nordasiatiska djurstilens bästa alster; det finns goda paralleller både i Sydryssland och Sibirien. Ett annat typiskt exempel är stavkrönet på bild 1.

De hiung-nuiska vapnen, vilka icke såsom många av de fornkinesiska har ceremoniell karaktär, är praktiska bruksföremål men ofta djärvt och skönt formade. Till övervägande delen består de av knivar och dolkar av en mångfald typer. Den svängda kniven med det snedställda huvudet på bild 52 är ett praktvapen tillhörande en kategori, som finns både i An-yang och i steppernas konst och som tyder på ett inflytande norröver från Yin-Shangs huvudstad. Dolkarna är mera renodlat hiung-nuiska med sin charmfulla lek med djurhuvuden.

Mot Han-tidens slut blir hiung-nu-bronserna mera slentrianmässiga och slappa; de hör ej längre den goda konsten till.

I Kina hade bronskonsten varit den alldeles dominerande grenen under ett drygt årtusende (från och med Yin-Shang till och med Huai), och sedan fortfarande intagit en betydande ställning under flera århundraden (Han). Från och med folkvandringsseklerna (omkring 300—600 e.Kr.) och den följande storhetstiden (T'ang, 618—906 e.Kr.) förflyttades tyngdpunkten från bronsen till skulptur, keramik, måleri. De alster i den förstnämnda som ännu förtjänar vitsord som hög konst, till exempel T'ang-tidens speglar, intar blott en mycket periferisk plats inom Kinas stora konst.



SKULPTURER



OSVALD SIRÉN

Buddhistiska skulpturer i Kina

Då det gäller att ge en kort sammanfattande framställning av de kinesiska och japanska skulpturer och målningar som bildar stommen i samlingen av östasiatisk konst i Nationalmuseum, ställs man inför det egendomliga faktum att det blir fråga om föremål som endast i ringa grad är bekanta för museibesökarna. Detta förhållande beror väl närmast på att konstverken ifråga endast i mindre grad fått plats i museets permanenta utställningar, men i viss mån även på föremålens konstnärliga egenart, som gör dem mindre lätt tillgängliga för västerländska konstälskare än den europeiska bildkonstens mästerverk. Då avdelningen dessutom härrör från en betydligt senare tidpunkt än de välbekanta huvudavdelningarna inom museet, har den knappast haft tid att växa sig in i den konstintresserade allmänhetens medvetande på samma sätt som de äldre avdelningarna.

Det är ett välbekant faktum att vissa slag av kinesisk skulptur — företrädesvis smärre arbeten i metall, lera, trä och torrlack — tillvunnit sig mera intresse och uppskattning från västerländska konstsamlares sida än de mera exklusiva alster av måleri och kalligrafi som i Fjärran Östern sedan århundraden varit föremål för den mest hängivna beundran och samlariver. Sådana gjutna, pressade eller snidade smärre skulpturarbeten är ofta på grund av sitt material likaväl som till följd av sitt tekniska utförande närmare besläktade med vissa produkter av kinesiskt konsthantverk än med de i större format utförda statyerna (för att här icke nämna det improviserande tuschmåleriet). De kan till följd härav sägas bilda ett mellanled eller en länk mellan vissa populära former av konsthantverk och de religiösa statyer som utfördes som votivgåvor för de buddhistiska templen och gestaltades efter rituella snarare än konstnärliga principer.

---

1. Bodhisattva-byst avskuren vid midjan. Figuren har avtecknat sig mot oval nimbus. Kalksten, omkring 530 e.Kr. — Bodhisattva figure. Fragment in limestone. About A.D. 530.

Med hänsyn till ovan antydda förhållanden kan det knappast förvåna att det icke varit måleriet — den mest spontana och beundrade av alla konstnärliga uttrycksformer i Kina — utan vissa slag av konsthantverk och därmed besläktad skulptur, som vanligen tjänat som ingångsportar eller vägöppnare för västerländska amatörer som sökt sig längre in på den kinesiska konstkulturens domäner. Förhållandet avspeglas mer eller mindre tydligt i en del museala likaväl som privata Kina-samlingar, som vuxit upp på olika platser i Europa och Amerika under början av innevarande århundrade eller tidigare. Det första upphovet till dem utgjordes i flera fall av keramiska föremål samt smärre skulpturer i brons och trä, under det att målningar av konstnärligt värde mycket sällan kommit med från början. De har ställt helt andra anspråk på samlarnas intresse och förmåga att tillägna sig kinesernas egen inställning till den konstnärliga verksamheten och har dessutom alltid visat sig mycket svårare att inordna sig som utställningsobjekt i museala sammanhang.

Den utställning av kinesisk konst som anordnades i Nationalmusei kupolsal 1930 omfattade visserligen såväl målningar som skulpturer, men de senare utgjorde den viktigaste delen. Detta framgår även av inledningen till katalogen, ur vilken följande kan citeras:

"Kinas gamla konst är till stor del en namnlös och i viss mån tidlös konst. Den är stor därför att den är opersonlig, framsprungen ur individens samkänsla med de andliga krafterna i universum. Den avspeglar ideer, känslor och föreställningar som framgått ur denna samlevnad med naturen i ordets vidaste bemärkelse, och därigenom får den även en religiös innebörd. Detta gäller lika väl om de arkaiska ritualbronserna och de mera naturalistiska gravfigurerna, som om de skulpturer som utfördes för templen eller för den mera estetiska form av andakt som sammanhängde med inställningen till måleriet. Motiven är ju till större delen traditionella, ofta upprepade och oföränderliga i sina grunddrag. De framställer ideer härledda ur människans samband med naturen, ehuru icke direkt betingade av denna, i en mer eller mindre abstrakt symbolisk form som, även om symbolen fått djur- eller människoskepnad, icke är naturalistiskt betonad, utan så stiliserad att dess typiska betydelse framstår klarare än dess individuella uttrycksvärden.

Detta framträder isynnerhet i skulpturens verk som avspeglar en helt annan grunduppfattning av konstnärens uppgift än vi vanligen söker i den europeiska skulpturen. Vi letar förgäves efter sådana



2. Votivstele framställande Maitreya Buddha omgiven av två Bodhisattvaer, den ena Kuanyin. Sandsten, daterad 502. — Stele with Maitreya Buddha and two Bodhisattvas, one Kuanyin. Sandstone, dated according to A.D. 502.

ideella människoframställningar som förlänat glans åt den grekiska konsten liksom även efter byster och statyer av den art som fyller renässansens och senare epokers skulpturproduktion. Stora män och mäktiga härskare förhärligas icke genom ärestoder även om deras minne bevaras i väldiga gravanläggningar samt i religiösa statyer instiftade som offergåvor i deras namn. Porträttstatyer förekommer visserligen, men relativt sparsamt. De framställde i Kina lika väl som i Japan (där ett större antal sådana bibehållits) *heliga män,* filosofer och lärare, i regel icke utförda efter levande modell, utan *post mortem,* såsom också var förhållandet med de målade an-porträtten, vilka egentligen icke hade rang av konstverk, utan snarare av bildmässiga substitut för levande människor. De hade sin plats i familjens eller ättens privathelgedom och mottog offergåvor vid minneshögtider till förfädrens ära.

Den stora massan av kinesiska skulpturer framställer religiösa ideer, huvudsakligen av buddhistiskt ursprung, i människogestalt. Det är olika former av Buddha- och Bodhisattva-idén, det vill säga figurer i rituella ställningar med symbolisk innebörd avsedda att uttrycka olika sidor av det andliga medvetande, som genomgår hela universum. De får icke uppfattas såsom personliga varelser, utan snarare såsom medvetenhetstillstånd eller symboliska antydningar om de stadier genom vilka det mänskliga når fram till det gudomliga. För att göras begripliga måste dessa symboliska bildverk utföras i överensstämmelse med ikonografiska former, som utpräglats jämsides med de buddhistiska skrifterna och vilka konstnärerna icke kunde rubba utan risk att bli oförstådda. Men i stiliseringen av de traditionella motiven hade skulptörerna tillfälle att inlägga sin egen känsla, en individuell nyansering, en mer eller mindre fri rytmisk transkription av grundtemat. De hade frihet att modifiera formernas modellering, att framhäva vissa linjer och i synnerhet att stilisera de vida och rikt ornerade dräkterna som omhölja figurerna. Veckbehandlingen kom sålunda att utgöra själva underlaget för den konstnärliga transkriptionen eller uttryckssträvan, och det är företrädesvis i stiliseringen av mantelvecken som man kan avläsa stilutvecklingen inom den kinesiska skulpturen. Visserligen förändras även ansiktstyperna och formmodelleringen under de successiva perioderna, men det är dock i veckens stilisering som de finaste utslagen av den konstnärliga stilkänslan måste sökas. Det är här som konstnärerna friast anger individuella accenter, oberoende av de tra-



3. Votivstele framställande Sakyamuni Buddha flankerad av Bodhisattvaer. Sandsten från Norra Shansi, omkring 520. — Stele with Sakyamuni Buddha and Bodhisattvas. Sandstone from Shansi, about A.D. 520.

ditionsbundna ikonografiska formerna. Ur konsthistorisk synpunkt är detta förvisso av största intresse, men för de gamla kineserna var denna dekorativa transkription ingalunda självändamål eller något kriterium på verkets betydelse; detta låg för dem snarare i en avspegling av det andliga medvetenhetstillstånd, som konstverket skulle avspegla."

Då det knappast är möjligt att tillfullo förstå och uppskatta Kinas skulpturala konstverk med deras övervägande religiösa motiv utan att äga åtminstone en elementär kunskap om vissa av Mahayana-buddhismens grundläggande ideer, kan det vara skäl att här infoga några allmänna upplysningar rörande den religiösa ikonografin innan vi riktar uppmärksamheten på några exempel i museets samling.

Det stora flertalet av de figurer som pryder de buddhistiska votivstelerna eller har sin plats som statyer i templens sanktuarier eller i grottornas nischer, går under namn av Buddhaer eller Bodhisattvaer, det vill säga två klasser av andliga varelser som med undantag för den historiskt kända mänskliga Buddhan, Sakyamuni, som levde i Indien vid början av femhundratalet f.Kr., icke får uppfattas såsom historiska personligheter, helgon eller profeter, utan snarare såsom symboliska framställningar i mänsklig skepnad av skapande, ledande och beskyddande krafter i universum. De högsta bland dem kan väl sägas tillhöra gudarnas hierarki, under det att andra ännu icke nått så långt på utvecklingsskalan, även om de ingått såsom arbetare i en andlig hierarki.

De karakteriseras mer eller mindre tydligt genom sina namn och attribut liksom även genom ställningar och åtbörder, ehuru det måste medges att stor ovisshet varit rådande ifråga om dessa varelsers yttre kännetecken speciellt under tidiga perioder i Kina, där de indiska förebilderna och beskrivningarna till en början icke var tillräckligt kända.

Den förnämsta av de Buddhaer som ofta framställdes i den tidiga religiösa bildkonsten i Kina, är Amitabha (O-mi-to), det gränslösa ljusets gudom, härskaren över "Västerns paradis", och den andliga

---

4. Fragment av votivstele. Mittfiguren återger en Bodhisattva men med händerna likt Sakyamuni Buddha. Bakom skymtar en av de flankerande Bodhisattvaerna, Kuanyin. Grå kalksten, omkring 520. — Votivstele (fragment) with a central Bodhisattva and Kuanyin to the left. Limestone, about A.D. 520.



fadern till den senaste mänskliga Buddhan, Sakyamuni, samt till den Bodhisattva, Avalokites'vara (Kuanyin), som beskyddar och leder den nuvarande tidsålderns mänsklighet. Amitabha framställs företrädesvis i de tidigaste grottskulpturerna och uppfattas synbarligen till en början såsom en symbol för den högsta andliga hierarkien. Senare intas ofta samma plats av Vairochana, eller Virochana (en benämning på solen), och undantagsvis av Amogasiddha, en annan av de så kallade Dhyani (himmelska) Buddhaerna. Amitabhas jordiska motsvarighet är som sagt Sakyamuni, under det att Amogasiddhas emanation är Maitreya, den Buddha som en gång i framtiden skall framträda i människovärlden. Han är "den medlidsamme", som i andliga världar inväntar sin tid och följaktligen ett väsen som ofta anropats av de troende och framställts i konsten icke blott i form av en Buddha utan även såsom Bodhisattva.

De mest framträdande genetiska kännetecknen för buddhafigurerna är den toppformiga uppsvällningen på hjässan, kallad *uśnisha* (ofta täckt med krulligt hår), det runda, knappformade ögat på pannan, kallat *urna,* samt vidare de långa öronsnibbarna, de snigelliknande hårlockarna på *urna,* för att endast nämna några få av de trettiotvå ikonografiska särdragen. Dräkten utgörs i regel av den indiska munkkåpan, *sanghati,* vilken täcker den ena eller båda skuldrorna och stundom lämnar en del av bröstet bart.

En speciell Buddhagestalt som rätt ofta framställs i tidiga kinesiska skulpturer är Prabhutaratna (T'o-pao). Enligt legenden skall Sakyamuni i en vision ha skådat denne forntida Buddha sittande i en pagod, svävande i luften, och med tillhjälp av sin tankekraft ha förflyttat sig till samma pagod, där han tog plats vid sidan av sin föregångare. De två Buddhaerna framställs vanligen såsom två fullständigt identiska figurer, ungefär som om den ena vore en spegelbild av den andra. De är ofta ingraverade på frånsidan av steler som på framsidan pryds av en stående Sakyamuni (eller Maitreya).

Bodhisattvaerna, som enligt namnet äro "varelser av visdom", vann ännu större popularitet i det allmänna medvetandet än Buddhaerna, ty även om de icke står lika högt på den hierarkiska rangskalan, så har de ett intimare samband med människornas värld. De har frivilligt avstått från att ingå i det nirvaniska tillståndet av andlig frigörelse för att i stället förbliva såsom osynliga andliga beskyddare och hjälpare — Nirmanakayaer — i människornas värld. Denna universella grundföreställning utvecklas i olika riktningar i



5. Huvudet av en Bodhisattva. Sandstensskulptur från Yün-kang. Femhundratalets början. Bodhisattva head. Sandstone from Yün-kang. Beginning of the 6th century.

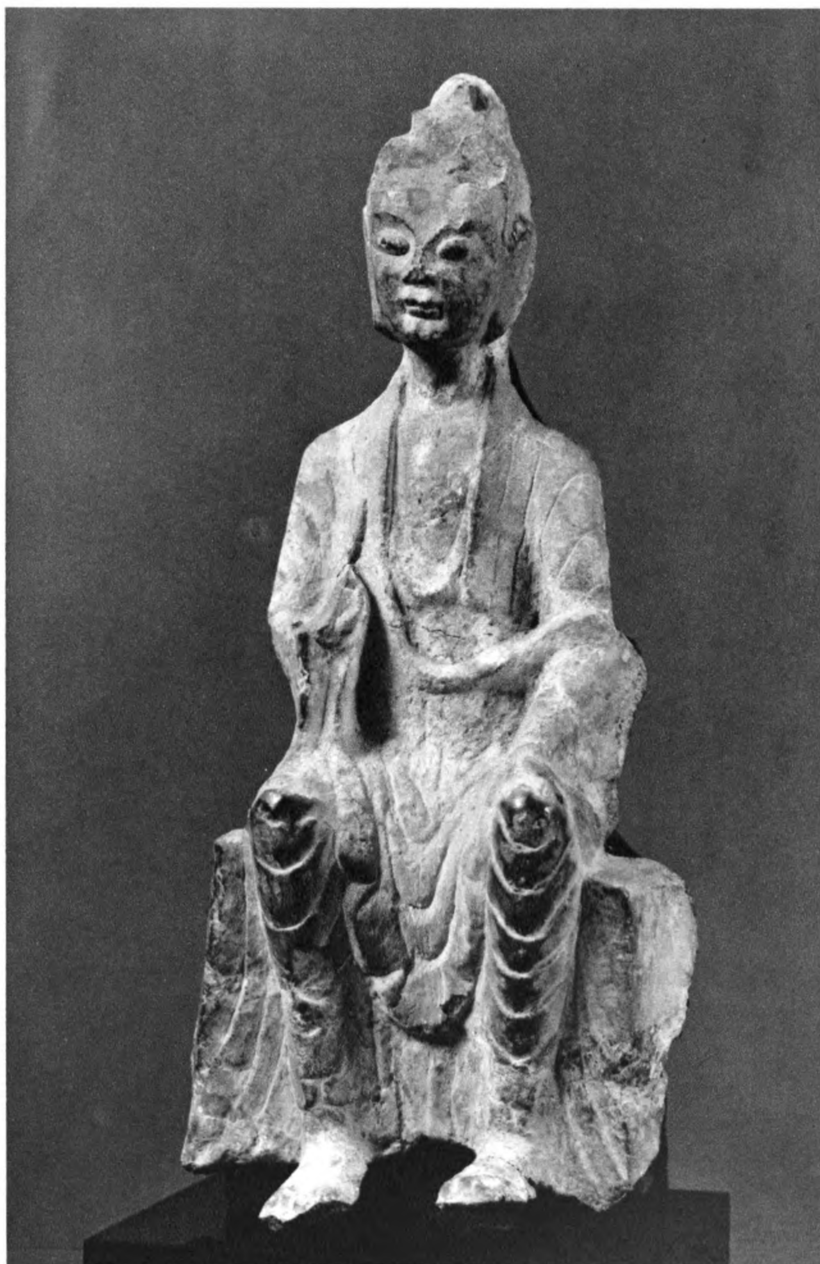
de religiösa legendernas beskrivningar av Bodhisattvaernas verksamhet för olika uppgifter under forna tidsåldrar.

I den kinesiska konsten är det huvudsakligen åtta Bodhisattvaer som kommit till utförande i plastisk form, men ej heller dessa är alltid så tydligt utmärkta genom attribut och åtbörder att man kan vara fullt viss om deras beteckning. De uppfattades till en början som indiska prinsar i överensstämmelse med Sakyamunis ställning innan han blev en Buddha, men till följd av sin exotiska kostymering och ungdomlighet framstår de ofta som kvinnliga snarare än som manliga individer. Denna förvandling från manliga till kvinn-

liga varelser framträder isynnerhet under senare perioder i framställningar av Kuanyin (Avalokites'vara), allmänt vördad såsom medlidandets Bodhisattva. Kuanyin förekommer sålunda på flertalet här avbildade steler stående vid sidan av en Buddha som kan vara antingen Amitabha (Kuanyins andlige fader) eller också Sakyamuni, den mänskliga varelse som ofta uppfattades som den himmelska Bodhisattvans emanation eller jordiska representant. Kuanyins vanligaste attribut är lotusblomman i vänster hand och vasen eller flaskan med *amrita* (odödlighetsvatten) i den högra, men den sistnämnda är stundom utbytt mot ett blad- eller palettliknande föremål vars betydelse är oviss. Det mest framträdande attributet i fullständiga Kuanyinframställningar är en liten statyett av Amitabha Buddha, placerad framför den höga koaffyren mitt på hjässan eller över pannan. Kuanyin framställs under senare perioder i växlande former såväl isolerad som i kombination med andra figurer, exempelvis sittande på en klippa vid havsstranden eller som en barmhärtighetsmoder med en liten gosse på knäet, det vill säga i situationer som är betecknande för olika sidor av Bodhisattvans verksamhet.

Då Kuanyin står vid sidan av Amitabha intages den motsvarande platsen på Buddhans högra sida av Ta Shih-chih (Mahastamaprabta), en Bodhisattva som i en sådan treenighet anses representera Amitabhas visdom medan Kuanyin representerar den universella medkänslan. Men om den centrala Buddhan i sådana tre-figursgrupper är Vairochana eller Sakyamuni och Kuanyin står på ena sidan, så är den motsvarande Bodhisattvan på andra sidan Maitreya (Mi-lo), en Bodhisattva som också framställs ensam, försjunken i meditation, avvaktande den tidpunkt då han skall framträda i människornas värld som en Buddha.

Ett annat Bodhisattva-par som i den kinesiska konsten ofta åtföljer en central Sakyamuni Buddha, utgörs av Wen-shu (Manjusri) och P'u-hsien (Samantabhadra), den högsta visdomens och den högsta intelligensens representanter, den förra vanligen framställd sittande på ett lejon, den senare på en elefant. Kineserna talar stundom om ”san ta-shih”, de tre stora, och avse med detta Kuanyin, Wen-shu och P'u-hsien, som alla åtnjutit den största popularitet, ehuru de mycket sällan framställes tillsammans. Bodhisattvaerna uppträder, såsom ovan antytts, vanligen parvis; undantag från denna regel bildas emellertid av åtskilliga Kuanyinframställningar samt av Vajrapani, åskviggens bärare och väktaren vid Buddhas tron, som vanligen för-



6. Sittande Bodhisattva, troligen Maitreya. Sannolikt från en av nischerna i Ku-yang-tung-grottan i Lung-men. Kalksten från femhundratalets början. Bodhisattva, probably Maitreya. From Ku-yang-tung grotto at Lung-men. Limestone, beginning of the 6th century.



7. Sakyamuni Buddha i sittande ställning. Huvud och händer saknas. Marmor från Chü-yang i västra Hopei, omkring 570. — Sakyamuni Buddha. Marble sculpture from Chü-yang, Western Hopei, about A.D. 570.

dubblas eller klyves till två väktarfigurer, de så kallade *dvarapalaerna* som ofta är placerade vid ingången till tempelgrottorna.

Härmed är ingalunda förteckningen på gudomliga kosmiska och mänskliga väsen som uppträder i den buddhistiska konsten uttömd, långt därifrån, men våra anteckningar torde dock kunna tjäna till att vidga förståelsen av vissa typiska skulpturer i museets samling.

Främst bland dessa må här nämnas tre votivsteler från början av femhundratalet vilka alla förtjänar att närmare granskas ur såväl



8. Bodhisattva-figur avskuren vid midjan. Marmor med spår av färg och förgyllning. Omkring 570. — Bodhisattva figure. Fragment in marble with traces of colour and gilding. About A.D. 570.

ikonografisk som stilistisk synpunkt. Den tidigaste av dem är den cirka halvannan meter höga stele av gråbrun kalksten (bild 2) som deponerats i museet av Ernest Erickson från New York. Den visar på framsidan en stående Buddha, med all sannolikhet Sakyamuni, ty av de i liten skala utförda Bodhisattvaerna på var sin sida om Buddhan är den ena Kuanyin (med *amrita*-vasen och lotusblomman) och den andra förmodligen Maitreya. Buddha lyfter höger hand i *abhaya mudra*, den åtbörd som anger frihet från fruktan, medan den





9. Bodhisattva-torso, draperad i tätt omslutande dhoti. Sannolikt från Nan-hsiang-t'ang i norra Honan. Kalksten, omkring 575. — Bodhisattva torso, draped in a dhoti. Probably from Nan-hsiang-t'ang, Northern Honan. Limestone, about A.D. 575. — 10. Stående munkfigur med huvud och händer borta. Marmorskulptur från trakten av Chü-yang, omkring 580. — Monk torso. Marble sculpture from Chü-yang, about A.D. 580.

andra handen pekar nedåt i ett slags ofullständig *varada mudra*, en åtbörd som uttrycker medkänsla då innersidan av handen vändes utåt (vilket här icke är förhållandet). Buddhas mantel är draperad över båda skuldrorna och utdragen i tunna vingliknande veck på ömse sidor om den strängt frontala gestalten. Den stora bladformade nimbus, som bildar bakgrund och omfattning till hela gruppen, är i ytterkanten prydd med flammande lågor och kring centralfigurens huvud med ingraverade mönster av de sju närmast föregående Buddhainkarnationerna samt svävande *apsaraer*. Frånsidan av stelen är prydd med ingraverade mönster framställande bland andra Sakyamuni och Prabhutaratna samt donatorer. Den långa inskriptionen under dessa figurer innehåller ett datum svarande mot 25 december 502.

Önskar man att med några ord sammanfatta den konstnärliga typ och stilkaraktär som kännetecknar denna stele, så kan man knappast undgå att kalla den centralasiatisk samt i tekniskt avseende beroende av förebilder utförda i förgylld brons. Buddhas ungdomligt fylliga ansiktstyp och mantelns snörmässiga veckstilisering speciellt över benen erinrar om motsvariga partier i lerskulpturer från Khotan och Kutcha, daterbara till fyrahundratalet. Liknande statyer utförda i brons har även bevarats, flertalet av dem i mindre skala, men även relativt stora såsom exempelvis en välbevarad förgylld bronsstaty i Metropolitan Museum, sannolikt daterad 486. Denna liksom smärre statyetter av liknande art, från slutet av fyrahundratalet, kan med skäl betecknas såsom centralasiatiska och torde i flera fall varit importgods från Khotan eller något motsvarigt konstnärligt centrum längre västerut. Det möter inte heller någon större svårighet att tänka sig denna votivstele gjuten i brons (kanske något förminskad). Den lineära betoningen i figurteckningen och isynnerhet den delvis något flata och snörmässiga veckstiliseringen erbjuder påtagliga vittnesbörd om nära samband med bronskonsten. Inskriptionens tidiga datum stämmer också väl överens med bronsernas dateringar.

Den andra välbevarade votivstelen är behandlad som en flat nisch, i vilken en Buddha är placerad på en låg bänk som är dold under mantelns rika veck (bild 3). Även i detta fall syns det vara fråga om Sakyamuni; han lyfter högra handen i *abhaya mudra* och sänker den vänstra i *varada mudra*. Av de två Bodhisattvafigurerna som står i separata nischer är den vänstra karakteriserad såsom Kuanyin; den högra, som håller en lotusknopp mellan sina slutna hän-



11. Dekorativ relief framställande en sittande Bodhisattva i en flat nisch. Marm skulptur från trakten av Chü-yang, omkring 580. — Relief with a sitting Bodhisatt Marble sculpture from Chü-yang, about A.D. 580.

der, kan möjligen tydas såsom Maitreya. På gavelfältet ovanför Buddhanischens ornamentala båge framställs i låg relief en liten Buddha på en lotustron omgiven av två *apsaraer*, tydligen hänsyftande på Maitreya, den stundande världsdagens Buddha under det att sockelpartiet nedanför nischen är prytt med åtta små Buddhaer, som enligt den legendariska traditionen varit verksamma i långtförflutna tidsperioder eller världsdagar.

Stelen har icke någon daterad inskrift men på grund av jämförande stilstudier med vissa daterade skulpturer kan den med största sannolikhet dateras till 520-talet. Den är med andra ord knappast mer än tjugo år yngre än den föregående men icke desto mindre ett verk av helt annan konstnärlig karaktär. Den är icke utförd i glattslipad kalksten, utan i en relativt finkornig ljusbrun sandstensart med en nästan sammetsartad yteffekt. Med andra ord, det är en skulptur utan någon som helst likhet med arbeten i brons; man kunde snarare karakterisera helhetseffekten såsom "målerisk", stenen synes absorbera ljuset så att formerna flyter i varandra såsom ett spel av ljus och skugga. Det är kort sagt ett typiskt och väl bevarat exempel på den art av sandstensskulptur som utfördes vid början av femhundratalet i provinsen Shansi, då bland annat flertalet av tempelgrottorna vid Yün-kang dekorerades med skulpturer. Ett litet men fängslande prov på dessa grottskulpturer i museets samling har form av ett leende Bodhisattvahuvud.

Den tredje votivstelen (bild 4) är fragmentarisk, men av betydligt större dimensioner än de andra (närmare två meter hög) och representerar en ur konstnärlig synpunkt betydligt högre klass. Till skillnad från flertalet mera traditionsbundna steler av liknande art framstår denna såsom ett individuellt konstverk av rang, utfört av en mästare som även om han är okänd till namnet förtjänar ihågkommas såsom en ledande kraft.

Materialet, hård ljusgrå kalksten, och den kraftfulla modelleringen i väl betonade plan och linjer ger oss skäl att beteckna denna stele såsom ett verk från provinsen Honan, ungefär samtidigt med den ovannämnda Shansi-skulpturen, ehuru mera framskridet i formellt avseende. Kompositionen består, som vanligt, av en stor centralfigur och två mindre sidofigurer, men är numera ofullständig sedan den ena sidofiguren förstörts liksom bakgrundsplattans övre del. Den kvarstående Bodhisattvan är försedd med Kuanyins typiska attribut, vasen med *amrita*-vatten och det palettformade bladet.

Den kraftfulla nästan fristående centralfiguren är likaledes karakteriserad som en Bodhisattva snarare än en Buddha, i synnerhet genom den höga toppformade uppsättningen av de fylliga hårlockarna, men på framsidan av denna rika coiffyr har tydligen ett ovalformigt ornament huggits bort så att endast kanterna återstår. Hur detta parti ursprungligen tedde sig, kan vara svårt att med visshet avgöra, men sannolikheten talar för att det haft form av en liten Buddhastatyett. Sådana små reliefer eller statyetter av Amitabha Buddha i meditationsställning hör, såsom ovan omtalats, till de mest framträdande särdragen i Kuanyin-framställningarna: en utsmyckning som alltid tjänar till att karakterisera Bodhisattvan såsom en utstrålning från den andliga källa som kallas Amitabha.

Det kan knappast råda tvivel om att centralfigurens kraftfulla huvud formats i anslutning till typiska Kuanyinframställningar, men i övrigt har statyn utförts såsom en karakteristisk Buddhafigur, framställande Sakyamuni eller Maitreya. Händernas ställning i *abhaya* och *varada mudra* lika väl som den tjocka mantelns drapering och den hieratiska hållningen lämnar i detta avseende övertygande besked. Konstnären har sålunda gått sin egen väg och givit en ovanlig individuell uttrycksform åt motivets andliga innebörd, därvid vägledd av den grundföreställning, enligt vilken den medlidsamma Bodhisattvan (Kuanyin) likaväl som den mänskliga Buddhan (Sakyamuni) är utstrålningar från Amitabha, det obegränsade ljusets gudom. Kombinationen av de två andliga symbolerna var säkerligen icke grundad på missförstånd eller godtycke, ehuruväl den icke stod i överensstämmelse med den hävdvunna indiska ikonografins regler.

Den konstnärliga utformningen av det sammansatta motivet ger även skäl för vår uppfattning att det här är fråga om ett verk av en mycket betydande och självständig mästare. Den resliga figuren kännetecknas av en ovanlig kraft och spänst framhävd i de djupa mantelveckens linjerytmer (utdragna i spetsiga vingar vid fötterna) och ännu bättre i det mäktiga huvudets klart betonade kubiska grundform. Den förnäma helhetsformen erinrar sålunda till en viss grad om samtida förgyllda bronsstatyetter (exempelvis de buddhistiska altargrupperna i Metropolitan Museum) men figuren har icke en hård metallisk karaktär, den är tänkt och skulpterad i sten av en mästare som förstått att framhäva den taktila skönheten hos ett ungdomligt ansikte. Modelleringen av den kraftiga hakan och kinderna, de slutna läpparnas munvinklar och de sänkta ögonlocken är utförd med myc-



12. Bodhisattva-huvud. Möjligen från T'ien-lung shan. Sandsten, omkring 570. — Head of a Bodhisattva. Red sandstone, probably from T'ien-lung. About A.D. 570.

ket känslig hand på ett sätt som antyder en introspektiv skönhet, en medveten andlig kraft och inre glädje i harmonisk vila.

Religiösa skulpturer av motsvarande art har förvisso utförts även i andra länder under andra tidsåldrar, men de har formats i anslutning till skiftande kulturkrav. I Europas medeltidskonst har de trots all idealisering varit närmare beroende av sambandet med sinnevärldens individuella skiftningar; i den främre Orientens hieratiska skulptur mera begränsade av schematiska formtyper. Det är sällan man möter ett verk sådant som denna fragmentariska stele, där den

gudomliga Bodhisattvans samband med människovärlden ännu förnimmes, trots att den individuella varelsen absorberats i ett medvetande av större vidd och mera fjärrskådande kraft än som kännetecknar oss vanliga dödliga.

En mera ingående stilkritisk granskning av denna stele skulle här föra oss för långt; vi får inskränka oss till att konstatera att den med största sannolikhet kan dateras till 520-talets senare hälft eller början av 530-talet, ett tidsskede under vilket den arkaiska stilen nådde sin fulla mognad i den kinesiska skulpturen. Stilen är väl känd genom en del votivsteler samt enskilda figurer, som huggits löst från klippväggarna i vissa av de tidiga grottorna vid Lung-men i Honan. De spriddes på 1930-talet genom konsthandeln över hela världen och två av dessa smärre statyetter, båda framställande Maitreya Buddha (bild 6), har hamnat i museets samling. De är huggna i ett anmärkningsvärt fritt och säkert maner, vilket bidrar att förläna dem en spontan skissartad uttrycksfullhet.

Innan vi lämnar de arkaiska skulpturerna i museets samling kan det vara skäl att i förbigående fästa uppmärksamhet vid en mindre Bodhisattvastaty i ljusgrå kalksten, som emellertid är avskuren vid midjan (bild 1). Följaktligen har statyn inga speciella attribut, men den bär en diademartad huvudbonad som är fästad med ett band kring pannan. En veckrik duk, som faller ned över öronen inramar det späda ansiktet, vars charm framhävs av ett svagt leende. Det får sålunda en naturalistisk betoning, som kan leda tankarna till den leende bebådelseängeln i Reims och andra liknande skapelser ur sengotikens rika galleri. Å andra sidan förtjänar denna byst jämföras med den mycket beundrade statyn från Si-an (numera i Samling Hosokawa i Tokyo) som framställer den mediterande Maitreya: en ungdomlig varelse försjunken i inre skådande. Bodhisattvabysten är ett verk av samma lokala skola utfört i samma material, men förmodligen några år senare.

Enligt den kronologiska indelningen av stilutvecklingen inom den kinesiska skulpturen som närmare beskrivits i mitt arbete *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century* (1925) avslutades den arkaiska perioden omkring mitten av femhundratalet, närmare

---

13. Stående Bodhisattva i nära naturlig storlek. Den stora glorian bär spår av röd färg. Sandsten från södra Shansi, omkring 570. — Bodhisattva, about actual size. Sandstone from southern Shansi, about A.D. 570.





14. Fyra Bodhisattva-figurer i fotsida dräkter. Relief som troligen utgjort sidopartiet i en liten pagod. Kalksten, norra Kina, T'ang-perioden. — Four Bodhisattvas, relief from a small pagoda. Limestone, Northern China, T'ang dynasty.

bestämt omkring 557, då den siste ättlingen av den tartariska Toba-dynastien fördrevs och två kinesiska härskarhus, de så kallade Norra Chou- och Norra Ch'i-dynastierna, övertog makten i olika delar av norra Kina. Deras välden bestod till omkring 580, då den förste kejsaren av Sui-dynastien lyckades återförena det splittrade landet under en regering. Därmed förbereddes den rika kulturella blomstring och politiska expansion som kännetecknar T'ang-rikets storhetstid, vilkens början kan räknas från T'ang T'ai-tsungs tronbestigning (627). Övergångsperioden i Kinas konsthistoria omfattade sålunda en tid av drygt sjuttio år, under vilken en mycket rik produktion av buddhistisk skulptur ägde rum under stark påverkan från den indiska Gupta-konsten, vilket bidrog att leda stilutvecklingen in på nya banor. Samtidigt framträder de lokala skolorna i olika provinser med större tydlighet; de växte fram ur en jordmån som till en viss grad uppodlats redan under föregående period, men fick ökad betydelse och produktionskraft tack vare det stegrade intresset för religiös konst.

En närmare diskussion av de olika provinsskolor som behärskade skulpturproduktionen under Övergångsperioden, skulle lätt kunna svälla ut till en hel volym, men här måste vi inskränka oss till några korta anmärkningar i anslutning till vissa exempel i museets samling.

De mest kända och produktivaste av dessa provinsiella centra eller skolor var den som existerade i nordvästra delen av provinsen Hopei (fordom Chihli), där tillgången på en ren vit marmor, väl lämpad för figurala och ornamentala skulpturer, var synnerligen riklig. Verksamheten syns här har varit koncentrerad till vissa områden kring Ting-chou och Chü-yang, där man under det senaste halvseklet påträffat mängder av marmorskulpturer i mer eller mindre ruinerade tempel liksom även vid grävningar i jorden. Åtskilliga av dessa har hamnat i västerländska museer medan andra under de senaste åren uppställts i Palatsmuseet i Peking, och var de än placerats ha de tilldragit sig uppmärksamhet tack vare sitt vackra stenmaterial och den eleganta formbehandlingen. Det bör tilläggas att de största bland dessa marmorstatyer (såsom exempelvis den sex meter höga Buddhastatyn i British Museum) är ingalunda de lyckligaste ur konstnärlig synpunkt, tvärtom; de förnämsta resultaten har uppnåtts i statyer av mindre dimensioner som stundom är utförda med en förvånansvärd grad av teknisk skicklighet.

Detta kan iakttas exempelvis i en mindre sittande Buddhastaty i



15. Huvudet av en Kuanyin Bodhisattva. Reliefen i håruppsättningen återger Amitaba Buddha. Kalksten, troligen från Honan, omkring 700. Head of a Kuanyin Bodhisattva with Amitaba Buddha in the hairornament. Limestone from Honan. About A.D. 700.

museets samling (bild 7). Huvudet och händerna saknas, benen är uppvikta i meditationsställning; torsons smidiga form är lätt antydd under den mjuka manteln, vilkens tunna diagonalveck sluter tätt över bröstet, midjan och de uppvikta benen, endast den ena bara foten sticker fram under mantelvecken. Den ger intryck av något mjukt och levande som man helst ville uppfatta även med handen. Marmorn har patinerats i en varm elfenbenston av tiden, utförandet bär spår av samma tekniska behandling som tillämpades av de senarkaiska grekiska bildhuggarna, och resultatet har blivit likartat.

En annan staty i museets samling som sannolikt utförts ett tiotal år senare, framställer en ungdomlig Buddha eller en munk, likaledes utan huvud och händer, vilket ger anledning till en viss tvekan i bestämmandet av motivet (bild 10). Den ungdomliga gestalten är iförd den vanliga munkdräkten, en lång skjorta och en mantel av tjockare tyg som lägger sig i tunna diagonalveck över torson och benen. Mantelns uppfästning på vänstra skuldran medelst ett snöre och ett spänne är utförd med en noggrannhet som bär vittne om direkta naturstudier, som här sammansmälts med den lineära stiliseringen av den plastiska formen: en kombination som jämte marmormaterialet kan leda tankarna till grekiska verk från slutet av femte århundradet f.Kr., sådana som de berömda kore-statyerna i Akropolismuseet. Med andra ord: stilutvecklingen har här nått ett motsvarigt stadium, trots all olikhet ifråga om konstnärernas inställning till det mänskliga motivet.

Utom de ovan beskrivna statyerna finns ytterligare en del smärre marmorskulpturer från samma trakt i museets samling, nämligen en stående Kuanyin i rik kostymering med spår av färg, en Bodhisattvabyst (bild 8) samt en relief framställande en Bodhisattva sittande under en båge (bild 11).

Vi riktar i stället uppmärksamheten på en större stående Bodhisattva utan huvud och händer, utförd i hård grå kalksten (bild 9), som att döma av materialet och stilen är en representant för den skulpturskola som under här ifrågavarande period blomstrade på gränsen mellan Hopei och Honan, i närheten av Norra Ch'i-dynastins huvudstad som kallades Yeh. I samma trakt fanns även ett par stora klosteranläggningar, kända såsom den norra och den södra Hsiang-t'ang, där stora mängder av skulptur utfördes för buddhistiska sanktuarier och grott-tempel, vilka numera är i det närmaste ruinerade och, så när som på en del dekorativa detaljer, länsade på sin skulpturala utsmyckning. De statyer eller statyfragment som överförts till västerländska samlingar från denna plats är mycket talrika och deras samhörighet bekräftas genom stil och material — en mörkgrå kalksten av utmärkt kvalitet — oberoende av traditionella uppgifter beträffande deras härstamning. Till de förnämsta kan väl räknas en serie ståtliga Bodhisattvastatyer i Universitetsmuseet i Philadelphia. Deras något stela högdragenhet accentueras genom de långa vertikallinjernas parallellism. De har ingenting av den intagande elegans som utmärker marmorskulpturerna från norra Ho-



16. Sittande Kuanyin Bodhisattva. I det höga diademet en Amitaba Buddha. Målad och förgylld träskulptur i naturlig storlek. Slutet av tolvhundratalet. — Kuanyin Bodhisattva. Painted and gilt wooden sculpture of actual size. End of 13th century.

pei, utan framstår snarare något stolta och otillgängliga trots att kostymeringen icke är mindre rik. Detta gäller till fullo om de kraftfulla Bodhisattvaerna (i nära naturlig storlek); den något mindre Bodhisattvan (bild 9), utan huvud och händer, i museets samling är en något enklare och mindre anspråksfull skapelse, utförd emellertid i anslutning till samma väl slutna, för att icke säga stela, typform som är utmärkande för de större verken från södra Hsiang-t'ang.

Andra lokala centra eller skolor för skulpturproduktion existerade även på vissa platser i Shansi, där det fanns god tillgång på relativt lätt skulpterad sandsten. Den nordligaste, som var av ledande betydelse redan under den arkaiska perioden, var ansluten till grotttemplen i Yün-kang (representerad i museet av ett litet huvud); den förnämsta och rikast blomstrande under Övergångsperioden var lokaliserad till T'ien-lung shan, där grottanläggningarna började vid mitten av femhundratalet och fortsattes under T'ang-perioden, åtminstone till början av sjuhundratalet. Ett Buddhahuvud från en av de tidigare grottorna samt ett diademkrönt Bodhisattvahuvud, som synbarligen lösbrutits från en stele (bild 12), representerar T'ien-lung-shan-skolan i museets samling.

Ett tredje centrum, ävenledes med anslutning till föregående traditioner, existerade i södra Shansi i trakterna av Ping-yang och Lu-an, där tydligen stora mängder av figurrika illustrativa votiv-steler och fristående statyer utfördes under Övergångsperioden. Skulpturerna är stundom något hantverksmässiga, men av utmärkt dekorativ effekt, synnerligast i sin ursprungliga gestalt då de var kraftigt polykromerade. En utmärkt representant för denna lokalgrupp är den i nära naturlig skala utförda Bodhisattvan (bild 13), iförd en rikt smyckad dräkt och med högt juvelprytt diadem på huvudet mot bakgrunden av en väldig gloria i tillspetsad bladform, prydd med rödfärgade flamornament.

Utom de här omtalade lokalskolorna som alla i mer eller mindre grad är representerade i museets samling fanns andra, exempelvis i provinserna Shansi, Honan och Shantung, men då vi icke kan framvisa några exempel från dessa trakter, måste vidare konsthistoriska reflexioner beträffande dessa skolor skrinläggas till ett annat tillfälle.

T'ang-periodens buddhistiska stenskulptur är ej heller representerad på ett sätt som kan sägas göra rättvisa åt den dåtida rika produktionen. Den vanliga framställningsformen för Sakyamuni Buddha

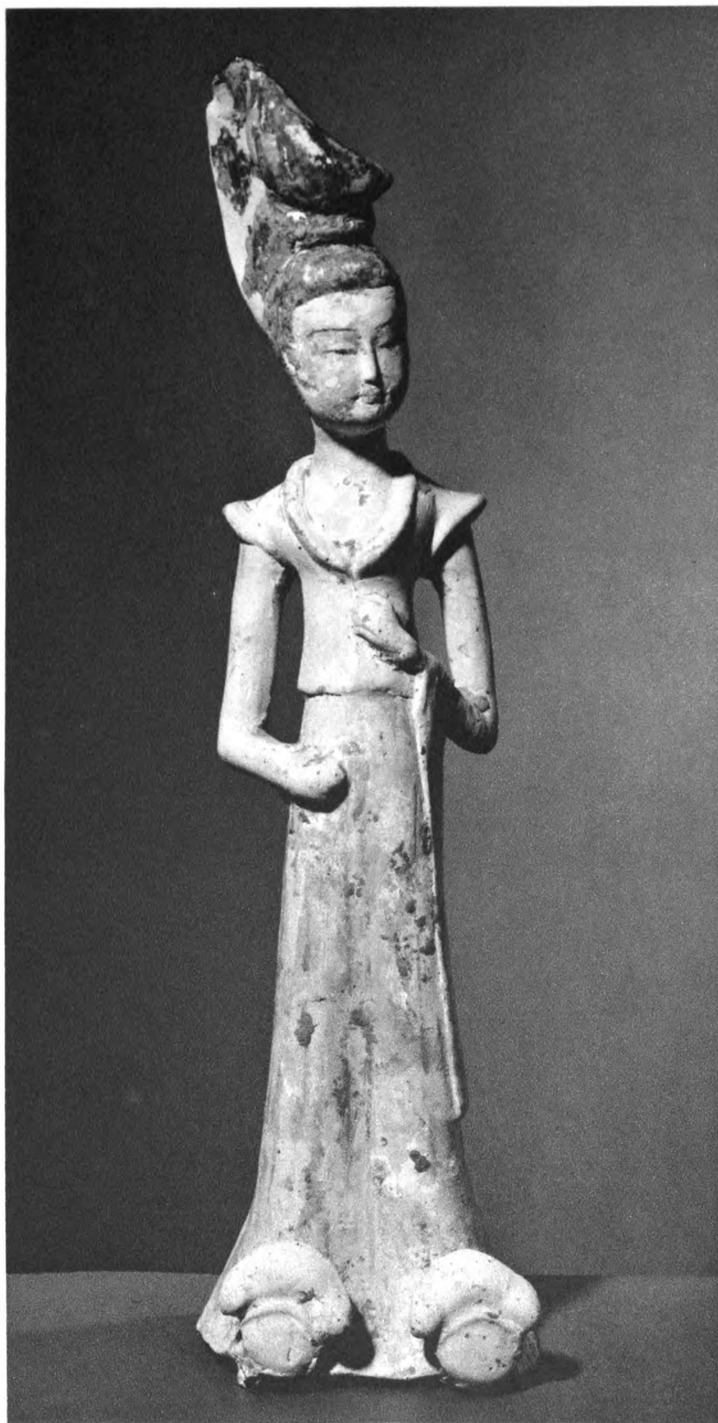


Gravfigurin, troligen återgivande en kvinnlig dirigent. Bränt lergods med färgade glasyrer. T'ang. — Tomb figure. T'ang.

på lotustronen med händerna i *abhaya* och *bumisparsa mudra* (tagande jorden till vittne) återkommer i två skulpturer, den ena utförd i Chü-yang-marmor, den andra i grå kalksten, fordom polykromerade. Ingendera av dem kännetecknas av någon individuell konstnärlig kvalitet. Mera betydande i sådant avseende är den egendomliga relief (bild 14) som framställer fyra Bodhisattvaer ordnade i en procession som synes skrida framåt, möjligen mot en Buddhafigur, i vilket fall denna relief tjänat som en sidovägg i ett litet pagodrum, ett antagande som i viss mån stöds av att ett motstycke till densamma, likaledes upptagande fyra Bodhisattvafigurer i omväxlande ställningar finnes i Freer Gallery i Washington. Om dessa reliefer verkligen utförts under T'ang-perioden, såsom vanligen antas, så måste det erkännas att de är av betydande konsthistoriskt intresse; de uppenbarar ett intresse för rörelse och naturstudium, som icke framträder i de vanliga religiösa skulpturverken, samt en formmodellering som leder tankarna till realistiska gravfiguriner snarare än till hieratiska Bodhisattvaer.

Som en ståtlig slutpunkt i den utvecklingserie inom den buddhistiska skulpturen i Kina, som vi följt på de föregående sidorna och illustrerat med en del karakteristiska verk i museets samling, må här framhållas en större, rikligt målad och förgylld trästaty framställande en sittande Kuanyin Bodhisattva (bild 16). Den högra handen är lyft i en något modifierad *abhaya mudra*, den vänstra hålls i horisontal ställning framför torson och har möjligen uppburit ett mindre attribut. Det höga, rikt snidade diademet pryds av en statyett av Amitabha Buddha, omgiven av ornamentala slingor. Statyn är en kraftfull representant för den stora grupp av snidade och målade träskulpturer som utfördes under den period på elva- och tolvhundratalen, då norra Kina var ockuperat av de så kallade Gyllene Tatarerna, det vill säga Chin-dynastin, som, att döma av bibehållna monument, i hög grad intresserade sig för utsmyckningen av de buddhistiska helgedomarna.

Träskulpturer av denna kraftfullt dekorativa typ har under senare år väckt mycket intresse och beretts stor plats i de ledande europeiska och amerikanska museerna. Flera utmärkta exempel på detta slag av dekorativ, religiös skulptur finns bland annat i museet i Toronto. En av dessa statyer är daterad till 1195, ett datum som här förtjänar antecknas, emedan stillikheten mellan statyn i Toronto och



17. Förnäm dam med hög håruppsättning klädd i västasiatisk dräkt. Gravstatyett med spår av färg. Sjuhundratalet. Lady with high coiffure and dressed in Westasiatic fashion. Tomb figure, eighth century.



18. Centralasiatisk ridknekt, som troligen hållit en häst vid tygeln. Gravstatyett med spår av färg. Sjuhundratalet. — Groom from Central Asia. Tomb figure with traces of colour. Eighth century.

den sittande Bodhisattvan i vårt museum är så pass tydlig att man väl kan anta att de utförts ungefär vid samma tid. Deras konstnärliga effekt är beroende på den måleriska dräktbehandlingen i kombination med en kraftigt stiliserad formsyntes, ägnad att framhäva figurernas monumentala helhetseffekt. Statyer av denna storleksord-

19. Bågskytt som håller in tyglarna på sin häst. Gravstatyett med spår av färg. Sjuhundratalet. — Man on horseback. Tomb figure with traces of colour. Eight century.





20. Hästhuvud som suttit på hästskulptur förfärdigad i flera delar. Gravfigur från Han. — Horse head from a tomb figure. Han dynasty.

ning och barocka formbehandling kan i bästa fall vara imponerande även ur konstnärlig synpunkt. De utfyllde de platser, som tidigare intagits av de stora stenskulpturerna, som vid denna tid visade sig för kostsamma och svårbearbetade för att fylla ett alltjämt stegrat behov av en populariserad religiös bildkonst.

Gravfiguriner

Den profana eller kvasi-profana skulpturen intar visserligen en relativt underordnad plats och är icke så rikligt företrädd som den religiösa konsten inom det bibehållna monumentförrådet, men den har sitt speciella konsthistoriska intresse, emedan den erbjuder exempel på kinesernas förmåga att lösa plastiska problem, som icke var begränsade eller fastställda genom hävdvunna ikonografiska modeller. Det viktigaste materialet utgörs av en del större djurskulpturer i sten

men jämte dessa av talrika statyetter i lera, framställande såväl människor som djur. Dessa statyetter utfördes i allmänhet med användande av gjutformar i vilka leran inpressades, vilket dock icke gäller de finaste konstverken bland gravfigurinerna. Dessa är icke gjutna i formar utan modellerade för hand, åtminstone på ytan, så att alla enskildheter, såväl ansiktsdragen som dräkternas veck och prydnader, framträder på ett naturligt sätt. Materialet är i de flesta fall en fin, vit lera över en kärna av hårdare stengods. Statyetternas livfulla dekorativa effekt understöds i många fall av en mycket tunn, skör glasyr i gula, blå och rödbruna toner. Ansiktena har vanligen varit målade. Dessa statyetters konstnärliga betydelse är dock ingalunda inskränkt till den dekorativa ytbehandlingen och den livfulla karakteristiken, den beror i lika hög grad på den relativt ingående redogörelsen för figurernas organiska form och rörelser. Många av dem som kunde förtjäna att utföras i större format och varaktigare material är intagande små konstverk (bild 17 och 18 samt färgbild på s. 102).

Bland djurframställningarna tilldrar sig framför allt hästarna det största intresset. De har framställts i mycket varierande situationer, stundom genom att huvudet lyfts eller sänkts eller genom benens mer eller mindre energiska rörelser, som bidrar att spänna den plastiska formens plan och linjer. Rikare konstnärlig uttrycksfullhet vinner en komposition, då hästen bär en ryttare på ryggen. Ett av de bästa exemplen på denna kompositionstyp kan ses i den statyett som framställer en ryttare beväpnad med båge och koger, sittande på en kraftig häst, som trycker med bakbenen och spärrar med ena frambenet, hejdande sin framåtskridande rörelse då ryttaren drar hårt i tyglarna (bild 19). Hästens huvud trycks ned mot bröstet och nacken bildar en hög båge, vilkens linjekurva liksom återklingar i den fylliga länden och de krumma benen. Musklernas spänningar i synnerhet i halsen och bringan ger uttryck åt en elastisk kraft, som hålls tillbaka av den handfaste ryttaren. Häri inställer sig osökt en jämförelse med senrenässansens och barockens berömda ryttarstatyer, vilket väl kan sägas bidra att framhäva dessa okända kinesiska konstnärers iakttagelseförmåga och tekniska skicklighet. Statyetter av denna kvalitet utgör ett viktigt bidrag till T'ang-periodens plastiska konstproduktion.

MÅLERI





Tuschpenselns mästare

En intressant belysning av den kinesiska målningssamlingens förhistoria har nyligen givits av bibliotekarien Gunhild Osterman i hennes bok *Richard Bergh och Nationalmuseum,* där hon med stöd av Richard Berghs brev låter oss känna den tändande gnistan i hans beundran för den östasiatiska konsten och livliga förhoppningar att se Kinas och Japans måleri representerat i en särskild avdelning i museet. En början härtill gjordes genom de gåvor som dr Fredrik Martin överlämnade till museet under åren 1915—17, omfattande bland annat en del kinesiska och isynnerhet japanska målningar och teckningar (förutom indo-persiska miniatyrer).

Det märkligaste förvärvet blev emellertid den av Bergh intensivt beundrade "kinesiska gubben" (bild 2) som kom till museet 1917. Denna målning blev sålunda, symboliskt talat, en grundplåt till en framtida avdelning för kinesisk konst i museet. Härtill må speciellt framhållas att den storslagna grundplåten var en gåva av föreningen Nationalmusei Vänner, som också under senare år lämnat de rikligaste bidragen till inköp av kinesiska målningar.

Förhållandet kan väl i viss mån förklaras av att denna målning av den vördnadsvärda taoistiska patriarken, som sitter på marken svept i en löst böljande mantel med en förgylld dosa i sin höjda hand, då gällde som ett arbete av den mest ryktbare av Kinas forntida mästare, Wu Tao-tzu (verksam vid början av sjuhundratalet) en attribution som följde med målningen från dess hemland och framgångsrikt hugfästes av Fredrik Martin i hans praktverk över Wu Tao-tzus teckningar och målningar. Det vore dock säkerligen missvisande att påstå att namnet i detta fall hade en avgörande betydelse för det höga priset, ty det hänförde sig till legendariska traditioner

---

1. Hsü Wei, 1520—93. Bananväxt och plommonträd vid trädgårdsklippa. Tuschmålning på papper. Signerad. — Banana and plum trees at a garden rock. Indian ink on paper.

snarare än till existerande konstverk. Skälet till det utomordentliga intresse som framkallades av detta konstverk — enkannerligen hos Richard Bergh och Vännernas styrelse — var förvisso att söka i målningens säregna och storslagna karaktär, den monumentala formen och den intensiva karakteristiken, båda ägnade att framhäva gåtfullheten hos denna urvarelse som verkligen tycktes utstråla något av den kinesiska sagotraditionens trollkraft.

På grund av målningens psykologiskt fängslande karaktär är det kanske av underordnad betydelse att den numera, till följd av en mera ingående stilanalys, icke gäller som ett verk av Wu Tao-tzu eller någon mästare från T'ang-perioden, utan snarare såsom en representant för Yüan-periodens realistiska figurmåleri. Omdateringen har emellertid sitt speciella intresse såsom ett konsthistoriskt typexempel, belysande den fundamentala underströmmen i det kinesiska monumentalmåleriet: strävan att så långt som möjligt bevara andan och den bärande kraften från de gamla mästarnas verk, även om uttrycksformerna modifierades i anslutning till stilutvecklingens fordringar.

Denna ledande strävan är icke sällan ägnad att försvåra en riktig uppskattning av betydande arkaiska verk, vilka äger självständigt värde såsom individuella konstverk även om de gör anspråk på att representera äldre stiltraditioner eller till och med att vara direkt inspirerade av vissa gamla mästare. De mer eller mindre fantastiska attributionerna (stundom antydda i inskriptioner) har därvid mindre att betyda än målningarnas konstnärliga kvalitet. Men det hindrar icke att de associativa attributionerna ofta använts för att stegra konstverkens prisnivå och göra dem mera begärliga isynnerhet för västerländska amatörer.

Under 1930-talet kunde den kinesiska målningssamlingen mera systematiskt utökas i samband med mina resor till Fjärran Östern tack vare ekonomiskt stöd från privata donatorer. Resultatet av dessa förvärv uppvisades i en utställning på museet, öppnad den 6 april 1936. Den var märklig i flera avseenden, såväl på grund av de internationella anknytningar, vartill den gav anledning, som ock genom de ovanliga lokala arrangemangen, och kan väl sägas ha bildat epok i den östasiatiska avdelningens utvecklingshistoria.

Den övervägande delen av det utställda materialet utgjordes av ett nittiotal målningar och teckningar, nyss anlända från Fjärran Östern — med den genuina doften ännu kvar i rullarna — samt en del

tidigare förvärvade målningar och några värdefulla depositioner från A. W. Bahrs samling i England och Honolulu Academy of Arts.

Saken var då — för tjugofyra år sedan — av större betydelse än den kanske ter sig i dag, ty det kinesiska materialet från sexton- och sjuttonhundratalen hade då ännu icke vunnit den uppskattning i Västerlandet som det för närvarande åtnjuter. Utställningen fick sålunda till en viss grad karaktär av ett nytt uppslag eller en framstöt som öppnade nya perspektiv med vidgade tillfällen för samlare och museala institutioner i Amerika och Europa. Denna nyorientering i anslutning till principer som varit normgivande i Kina sedan trehundra år gjorde sig från och med denna tid märkbart gällande såväl i de västerländska museerna som i privatsamlarnas verksamhet. Förändringen belyses också i inledningen till utställningskatalogen (1936), ur vilken några rader här förtjänar anföras. De avspeglar intryck och erfarenheter som jag då insamlat under åtta månaders umgänge med kinesiska samlare och experter:

"Orsakerna till orienteringen mot relativt sena perioder sammanhänga med den allmänna kulturutvecklingens i Kina och äro alltför djupgående för att här kunna klarläggas. Men i stort sett kan det sägas, att kineserna förblivit de konstnärliga ideal trogna som först utpräglades i teori och praktik på sextonhundratalet. Dessa leva allt fortfarande i deras estetiska medvetande, och de känna en ofrivillig sympati för konstformer i vilka dessa ideal fått gestalt. Följaktligen finna de lika stor eller större tillfredsställelse i vissa framstående sextonhundratalsmästares verk än i de målningar som tillskrivas stora konstnärer från Sung-perioden eller tidigare epoker. Härtill kommer att de senare ofta endast äro nötta fragment av de gamla mästarverken; och ingen förnäm kinesisk samlare är villig att upptaga i sin samling eller betala ett högt pris för en målning som icke är i fullgott skick. — Han ler åt europeer som hellre förvärva mörknade och nötta bilder, som ge intryck av hög ålder, än välbevarade målningar från senare tider, vilka sakna ålderns patina."

Kineserna har trots all sin vördnad för forntiden hållit sig mera oberoende av antikvitetssynpunkter, särskilt vid bedömande av målarkonstens verk. De anser icke att en målning är mindre värdefull därför att den är av yngre datum. "Ju mera våra kunskaper om det kinesiska måleriet vidgas desto mera lära vi oss även uppskatta och förstå de synpunkter som varit och fortfarande äro av ledande betydelse för de kinesiska samlarna och konstkritikerna. Vi tvingas



2. Konstnär verksam under Yüan-perioden (1279—1368). En taoistisk odödlig sittande på marken. Målning med tusch och färger på papper. — Unknown painter from the Yüan dynasty (1279—1368). A taoistic immortal. Indian ink with colours on paper.

att till en viss grad se med deras ögon eller att välja ur deras synpunkt om vi skola nå fram till det som de finna av värde i sitt hemlands konst."

Det kan här icke bli fråga om att redovisa alla dessa målningar lika litet som alla förvärv gjorda fram till 1958. Ett relativt fåtal måste här tjäna till att belysa samlingens allmänna karaktär samt till att ge läsaren en, om än ofullständig, bild av kinesiskt måleri från Yüan-perioden och fram till sjuttonhundratalet.

Ett ovanligt konsthistoriskt intresse är förbundet med den stora figurkomposition som är reproducerad på bild 3. Den bär varken signatur eller datum, men ur stilsynpunkt låter den sig inordnas i Yüan-periodens realistiska figurmåleri och är i så måtto besläktad med den tidigare omnämnde "kinesiske gubben". Motivet är hämtat ur berättelsecykeln *Shui-hu-chuan*, känd genom Pearl Bucks översättning *All Men are Brothers*, — det hänför sig till berättelsen om den väldige rövaren Lu Ta, som tidvis sökte skydd i ett kloster, där han levde förklädd till munk, men en dag berusade sig sedan han tillgripit ett stort vinkrus som en arbetare medfört. Scenen framställs här på ett mycket åskådligt sätt: Lu Ta dricker ur kruset som han lyfter med båda händerna och samtidigt pressar han den unge arbetaren mot marken med sin tunga fot. Båda figurerna befinner sig i häftig rörelse, avspeglande spänning och ansträngning i varje led. I följd av denna ingående redogörelse för de båda männens fysiska kraftanspänning erinrar bilden mera om en Signorellis eller Cosimo Turas målningar än om vare sig äldre eller yngre figurmålningar utförda i Kina. Målningen är tydligen utskuren ur en större komposition som möjligen prytt en stor hall eller liknande byggnad som använts för teaterföreställningar.

En annan tidig målning (förvärvad 1938) representerar Sung-periodens naturstudium. Den är enligt påskrift utförd av I Yüan-chi, en konstnär verksam vid mitten av tiohundratalet, som nådde stor ryktbarhet som målare av apor och hjortar. Signaturen är icke av samma datum som målningen, men målningens stilkaraktär synes motivera dess datering till Sung-perioden (se s. 10 och bild 4).

Det egentliga huvudmotivet utgöres av två gibbon-apor som klänger på grenarna av ett storbladigt träd. De befinner sig i ett tillstånd av upphetsning, men huruvida detta är uttryck för vänskap eller fiendskap är svårt att avgöra. Den ena hänger på långa vitt utbredda armar från de högsta grenarna, synbarligen färdig att kasta



3. Konstnär verksam under Yüan-perioden. Illustration till en scen ur "Shui-hu-chuan", framställande rövaren Lu Ta, förklädd till munk, drickande ur ett vinkrus, som han till-gripit från en yngling. Målning med tusch och färger på papper. — Unknown painter from the Yüan dynasty. Illustration from "Shui-hu-chuan" with the robber Lu Ta. Indian ink and colours on paper.

sig ned över kamraten, som sitter på yttersta spetsen av en torr gren, uppåtblickande och öppnande sin mun till ett vilt skri. De synas färdiga att gå till angrepp; deras ställningar måste skifta inom ett ögonblick.

Denna rörlighet och spänning i kompositionens allmänna uppbyggnad är synnerligen anmärkningsvärd och röjer kinesernas förmåga att gestalta sina kompositioner, icke enligt centraliserande principer, såsom vanligen skett i den västerländska konsten, utan i avsikt att antyda en rörelse, något som flyter eller pulserar genom bilden. Kompositionselementen befinner sig icke i statisk utan i labil jämvikt, ungefär som en dansande, vars ställningar skiftar alltefter rytmen och innebörden i det motiv han vill uttrycka.

Genom att transponera naturens former i sådana antydningar om momentan rörelse samt en obegränsad atmosfär, i vilken de lever och förtonar, förlänar konstnären sitt verk en suggestiv skönhet som bäst kan iakttagas i bildens övre hälft, under det att dess nedre del förstummats genom senare försök till restaurering av skadade partier.

Målningen erbjuder sålunda genom sin uttrycksfulla komposition lika väl som genom de oskadade partiernas penselteknik en intressant belysning av de gamla kinesiska konstnärernas arbetssätt. De studerade naturens former, men var icke bundna av dem. Naturstudierna betecknade ett stadium som de lämnat bakom sig, då den egentliga skapande verksamheten vidtog. Naturen i trängre mening var icke längre för dessa konstnärer en samling objektiva företeelser som de betraktade från den utomstående iakttagarens ståndpunkt, utan snarare en del av deras eget medvetande. När konstnären framställde betydelsefulla naturmotiv, var det i grunden en del av sig själv som han uppenbarade.

Från äldre epoker stammar också en vertikal tuschmålning som förvärvades till samlingen 1945 (bild 6). Det är ett landskap som bär den berömde Yüan-målaren Ni Tsans signatur och datumbeteckning motsvarande 1362. Det framställer en floddal, begränsad i förgrunden av flata klipphällar, på vilka några magra träd slagit rot vid en öppen paviljong, samt på motsatta stranden av branta bergväggar, som når ända upp till bildens överkant (där emellertid det översta partiet förnyats genom insättning av ett nytt stycke). Motivet har en betydande strukturell skönhet och penselarbetet kännetecknas av fasthet och modellerande kraft, varvid motsättningen mellan horisontala och vertikala penseldrag speciellt framhävts. Trots att mål-

ningen icke längre befinner sig i oskadat skick, kvarlämnar den sålunda ett storslaget intryck av rymd över vatten och höga berg. Motivet har transponerats i ett högtidligt tempo med framhävande av dess monumentala grundkaraktär. Med andra ord, målningens konstnärliga karaktär är av en klass som kan sägas motivera attributionen till den vittberömde Ni Tsan, men dess tillstånd kan ge anledning till tvekan liksom även signaturen, som icke är av högsta kvalitet. Men någon tvekan beträffande dess ålder torde knappast vara möjlig.

Slutsatsen av våra iakttagelser måste sålunda bli att målningen kan anses representera Ni Tsans individuella stil och konstnärstemperament, men att frågan om han själv eller någon närstående samtida mästare utfört densamma är svår att definitivt besvara, synnerligast som verket icke längre befinner sig i orört skick. Att bilden traditionellt accepterats såsom ett verk av Ni Tsan bekräftas även därav att den publicerats under konstnärens namn i det japanska bildverket *Shina Nanga Shusei,* vol. III, utgivet i Tokyo 1917—19.

Utom ovannämnda målning från Yüan-perioden förvärvades i Peking några senare bilder, bland vilka må framhållas en horisontalrulle, framställande bambuskott och grenar, signerad av Kuei Ch'ang-shih (1574—1645), ett landskap av Ch'ien Ku (1508—1574), fyra solfjädersmålningar, likaledes av väl kända Ming-målare, samt en större figurrik komposition signerad av Yu Ch'iu och daterad 1572 (bild 5). Den sistnämnda bilden har sitt speciella intresse såsom ett exempel på det arkaiserande figurmåleri som fortlevde i akademiska kretsar under Ming-perioden. Den illustrerar en välkänd episod ur Kinas kulturhistoria, vanligen kallad "Mötet vid Lan-ting-paviljongen", vilket hade karaktär av en tävlan i kalligrafi och poesikomposition. Den mest berömde av alla Kinas stora kalligrafer, Wang Hsi-chih (321—379) utförde vid detta tillfälle sitt oöverträffade mästerstycke, det så kallade Lan-ting-manuskriptet, under det att en skara poeter och scholarer var upptagna av en tävlan, enligt vilken var och en placerade sin vinkopp på ett litet båtliknande fat avsett att flyta fram på en slingrande kanal framför paviljongen. Medan kopparna sålunda fördes av strömmen längre bort nedskrev deltagarna sina poem; den som icke lyckades därmed måste tömma koppens innehåll.

Motivet, som ofta skildrats i bild och skrift, är ett i sin art pittoreskt vittnesbörd om kinesernas förmåga att överföra även i populär



Tao Chi, verksam 1660—1710. En vandringsman på en bergsstig om hösten. Målning med tusch och färger på papper. — A wanderer in the mountains. Indian ink and colours on paper.

bildform scholastiska kulturtraditioner. Det är här översatt i det detaljfina *pai miao*-maneret med stor säkerhet och finess.

Våra anteckningar beträffande några av de målningar som införlivades med museets samling kort före samt under kriget har gällt verk av varierande ålder, från olika perioder, sådana som Yüan-chis Gibbon-apor, Ni Tsans Floddal och Yu Ch'ius skildring av Lan-ting-mötet, verk som representerar helt olika arter av måleri. Samtidigt förvärvades en del mindre märkliga målningar från Ming och början av Ch'ing-perioden som knappast behöver uppehålla oss i denna resumé, då de betydligt överträffas av andra målningar från samma period som införlivades med samlingen några år senare, det vill säga 1949, 1952 och 1955, då den kinesiska målerisamlingen fick den utformning som den tillsvidare behållit. Här må dock, innan vi övergår till de representativa verken från slutet av Ming och början av Ch'ing-perioden, erinras om ett litet landskap i rund solfjäderform, signerat Chao Yung (Chung-mu), som var son till den berömde mästaren Chao Meng-fu (bild 7). Chao Yungs verk är icke talrika, men utmärkta av en kärv och säker stil som förlänar dem storslagenhet även då formatet är starkt begränsat såsom i museets målning. Det är inte ofta man träffar på en bild av denna art, i vilken den konstnärliga uttryckskraften kan sägas spränga det starkt begränsade formatet, så att motivet — de risiga träden på de kala klipporna vid flodstranden — växer ut till sina naturliga dimensioner och förmedlar en vibrerande resonans av höstdagens ensliga storhet och kyla. Sådant målades under Yüan-perioden, men icke senare. Och det torde väl få medges att Chao Yung aldrig nått längre i sina romantiska naturskildringar.

Vänder man sig från denna själfulla lilla bild till det stora landskapet av Pa-ta shan-jen (förvärvat tre år tidigare), så förflyttas man till en helt annan miljö av romantiskt landskapsmåleri (bild 8). Båda målningarna kan väl sägas fängsla genom en ovanlig grad av vibrerande liv — eller vad kineserna kallar *ch'i-yün* — men denna förmedlas på helt olika sätt i de två verken. Pa-ta shan-jen (omkring 1625—1705) var icke en romantiker på samma sätt som någon av de berömda Yüan-mästarna, vare sig Chao Yung, Huang Kung-wang eller Ni Tsan; han målade icke stämningar och drömmar och försjönk icke i betraktelser då det gällde att finna uttryck för den skapande hågen. Han var den typiske *hsieh-i*-målaren, som "nedskrev" eller antecknade sina tankar, iakttagelser och hugskott i starkt för-



4. I Yüan-chi, verksam 1030—65. Två gibbon-apor klängande i ett wu-t'ung-träd. Detalj av målningen på s. 10. — I Yüan-chi, active 1030—65. Part of the painting on page 10.



5. Yu Ch'iu, verksam omkring 1570—90. Tävlan i poesikomposition. Poeterna låta sina koppar flyta i en strömfåra, medan de författa sina poem. Tuschmålning på papper. Signerad. — Competition in poetry. Indian ink on paper.



6. Ni Tsan, 1301—74.
Paviljong vid flodstranden och avlövade träd.
Tuschmålning på papper.
Inskription daterad 1362.
Pavilion at the river shore. Indian ink on paper, dated according to 1362.

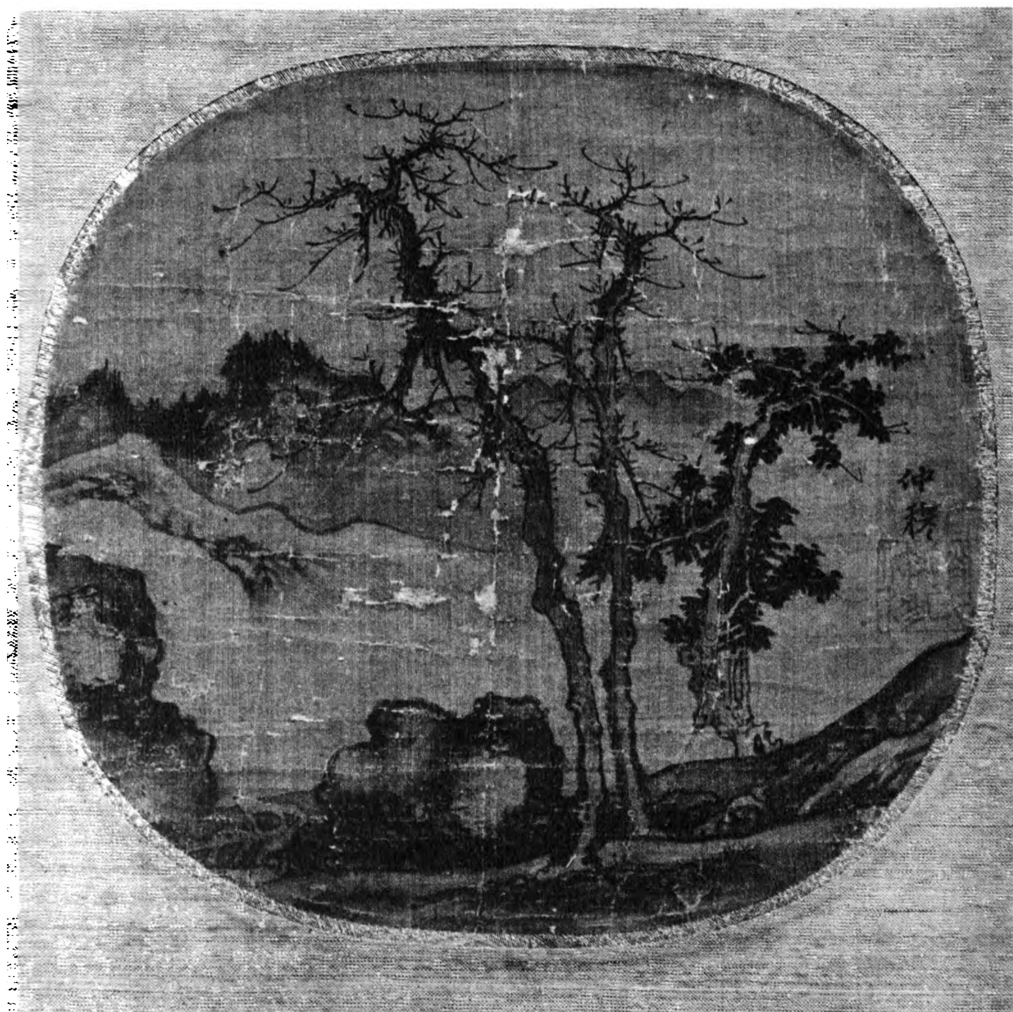
enklade, men ytterst expressiva skisser eller studier, som även då de framställde stenar och trädstumpar eller fåglar och insekter, ofta antar mera likhet med syntetisk bildskrift än med naturens skapelser sådana de ter sig för vanliga ögon.

Det stora flertalet av Pa-ta shan-jens bevarade målningar är skissboksblad eller liknande ting som även då de är utförda i större skala består av några hastigt nedskrivna penseldrag. Han uttryckte sig med penseln ungefär lika spontant som en sångare eller talare använder sig av rösten. Det var hans sätt att kommunicera med yttervärlden, en vana som, enligt trovärdig tradition, också utvecklades till följd av att den excentriske konstnären vid en viss tidpunkt förlorade sin talförmåga och följaktligen uttryckte sig med åtbördsspråk och tuschteckningar i stället för med ord. Och dessa teckningar förblev till större delen hos munkarna i de taoistiska kloster där han ofta uppehöll sig.

Hans målningar i större format i närmare anslutning till traditionella kompositionstyper är sällsyntare, men det är, märkligt nog, en av dessa som representerar Pa-ta shan-jen i museets samling. Enligt påskriften är målningen utförd efter ett landskap av Tung Yüan, en av de stora landskapsmålarna på tiohundratalet, men det vore knappast möjligt att spåra detta samband om det icke var angivet i inskriften. Pa-ta shan-jen har säkerligen icke utfört sin bild med ett verk av Tung Yüan inför ögonen, men han har möjligen erinrat sig en karakteristisk komposition av den gamle mästaren och använt denna som ett grundtema i en expressionistisk studie av klippor och träd, vilken emellertid fått ett helt nytt uttrycksvärde genom konceptionens syntetiska kraft och den skapande penselns vitala rytm.

Detta storverk av Pa-ta shan-jen införlivades med museets samling 1949 jämte tvenne mindre målningar genom en serie av lyckliga omständigheter som numera knappast kunde upprepas sedan Pa-ta shan-jens målningar fått en plats bland de mest eftersökta företeelserna på konstmarknaden och följaktligen flerdubblats i pris.

Sin nuvarande omfattning erhöll den kinesiska målningssamlingen genom det fyrtiotal verk som förvärvades 1951 respektive 1955 och vilka kunde visas på en större utställning under våren och sommaren sistnämnda år. De tidigaste målningarna i denna serie som med skäl kan dateras till Yüan-perioden, har redan i korthet beskrivits och vi kan sålunda övergå till en del exempel från Ming och början av Ch'ing-perioden.



7. Chao Yung, son till Chao Meng-fu, f. 1289. Strandlandskap med gamla träd och klippor. Tuschmålning i solfjädersform på siden. Signerad. — Old trees and rocks at the river shore. Indian ink on silk. Signed.

Wen Cheng-ming (1470—1567), den egentlige centralmästarn inom Ming-periodens landskapsmåleri, representeras av en vertikal komposition (bild 10) framställande en trädgårdsklippa jämte två avlövade träd och ett sirligt bambustånd: ett enkelt motiv, men utfört med säkra och fasta penseldrag som förlänar konstnärligt liv åt det anspråkslösa motivet. Bilden är försedd med en poetisk inskrift, daterad 1533, och förtjänar ihågkommas såsom ett utmärkt exempel på den kvasilitterära konstform som utgör en kombination av måleri, kalligrafi och poesi.

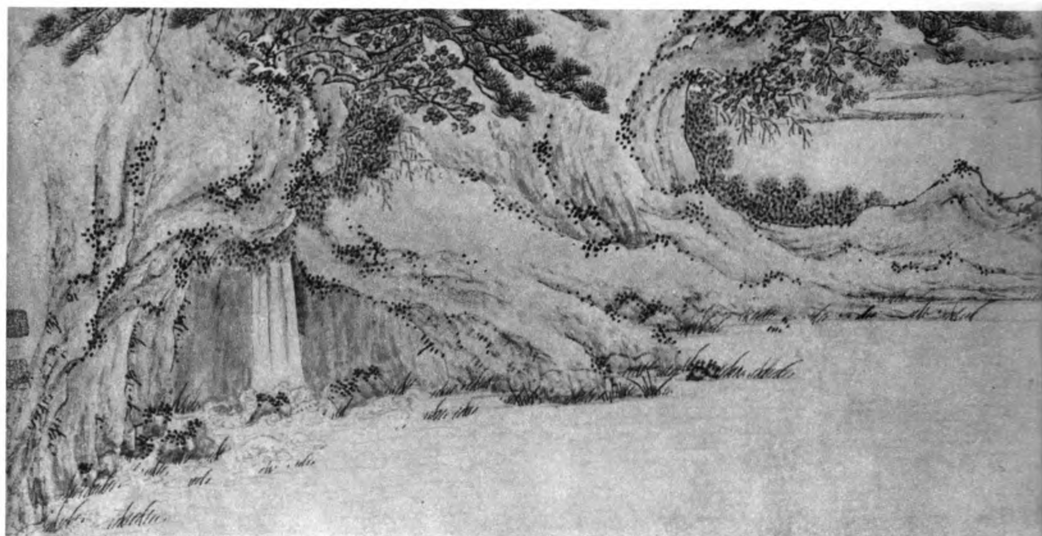
Wen Cheng-mings andra målning är en horisontal rullbild, utförd delvis i färg, och i mindre gott skick till följd av rengöring och nymontering (bild 9). Motivet utgöres, såsom anges i en lång inskrift, av en illustration till Su Tung-p'os prosa-poem känt under namn av *Den röda klippan,* ett motiv som Wen Cheng-ming behandlat tre eller fyra gånger i likartade men icke alldeles identiska kompositioner. Den långa rullen upptas till större delen av en vidsträckt flodvy, men mitt i denna glider den lilla båten med poeten och hans vänner fram på det lugna vattnet. Den avskrift av Su Tung-p'os poem som är fogad till målningen är signerad av Wen-peng, en son till den gamle mästaren och daterad 1571, det vill säga fyra år efter Wen Cheng-mings död.

En hel grupp av yngre konstnärer (inklusive Wen Cheng-mings söner) fortsatte så nära som möjligt i den gamle patriarkens fotspår. Vittnesbörd härom kan man finna i Ch'ien Kus och Chü Chies målningar i museet. De är mer eller mindre typiska produkter av den skola som hade sitt centrum i Suchou, men vid sidan av denna existerade flera andra lokalskolor, exempelvis i Chiang-hsia, Chia-ting och Sung-chiang, för att nämna några av de mest kända konstcentra i provinsen Kiangsu vid denna tid. Den förstnämnda representeras i den här berörda serien av Sung Hsüs *Flodlandskap med hemvändande fiskebåtar* (daterad 1605) under det att den mera kända Chia-ting-skolan företrädes av Ch'eng Chia-suis långa horisontalrulle, som inbjuder till en lång promenad utmed en flodstrand med ljusa sandkullar bevuxna med dungar av mörkgröna tallar: en målning inspirerad av intima naturstudier tolkade av ett känsligt tempera-

---

8. Pa-ta shan-jen, verksam under sextonhundratalets senare hälft. Stort berglandskap. Tusch på papper. — Large mountain landscape. Indian ink on paper.


仿董北苑
笑之



9. Wen Cheng-ming, 1470—1567. Illustration till Su Tung-po's prosapoem "Den Röda Klippan". Tuschmålning med färger på papper. Horisontalrulle, detalj.

ment. Bilden som är daterad 1635, har tidigare varit i japansk ägo och avbildats i färg i tidskriften *Kokka,* nr 265.

En annan riktning inom det samtida måleriet illustreras av Ch'en Yüan-sus stora bild av en epidendrumplanta med långa böljande blad tecknade i tusch mot en guldpudrad bakgrund (bild 11). Den är daterad 1630 och försedd med en poetisk inskrift hänförande sig till de doftrika orkideerna. Motivet har behandlats av flera samtida konstnärer exempelvis Hsiang Sheng-mo (1597—1658), som framställt det i en solfjädersmålning i museets samling, men icke med samma grad av storslagen dekorativ transposition som i Ch'en Yüan-sus stora tuschmålning på guldgrund.

De talrika landskaps- och blomstermålarna, som uppbar huvudparten av den rika produktionen under senare delen av Ming-perio-

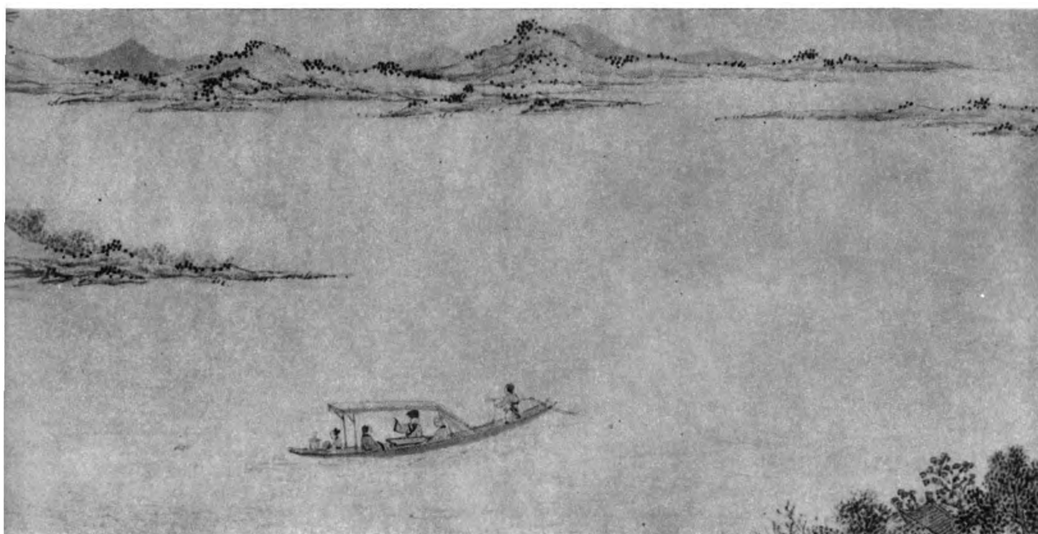
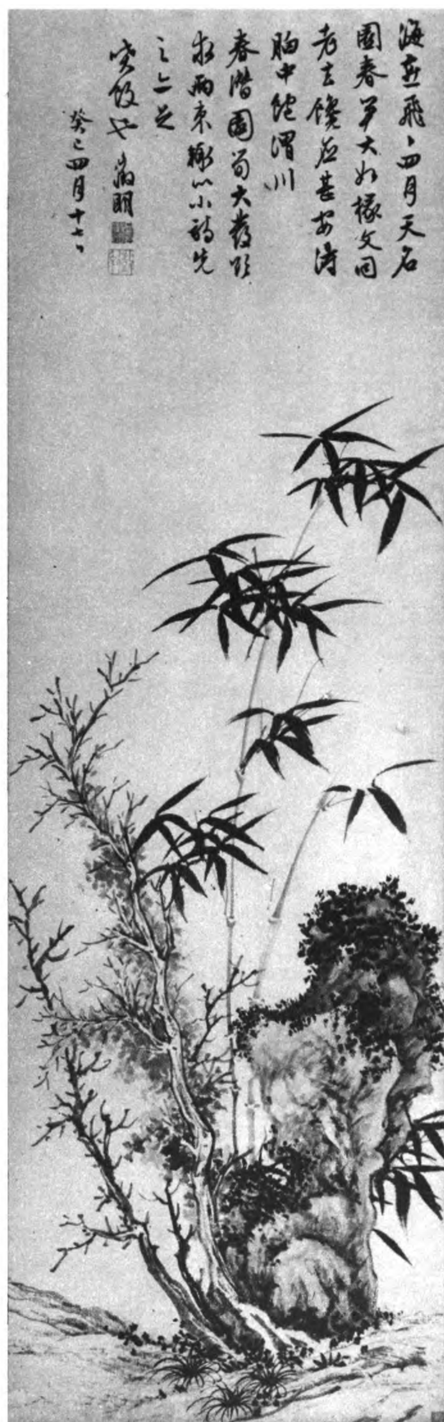


Illustration to the poem by Su Tung-po "The Red Cliff". Indian ink and colours on paper. Part of handscroll.

den, inspirerades i allmänhet av intima naturstudier som de överförde i omsorgsfullt utarbetade målningar. De kan med skäl karakteriseras som intimister eller poetiserande naturalister, men det fanns andra samtida målare som använde sig av ett mera impressionistiskt maner vid utförande av sina figur- och blomsterstudier. Den främsta bland dessa var Hsü Wei (1521—93), en konstnär känd för sitt excentriska temperament lika väl som för sin briljanta tusch-teknik. Själv syns han icke ha skattat sin konstnärliga verksamhet vidare högt; han plägade säga: "Kalligrafin är den första av mina konster; sedan kommer poesin, därefter prosan, och i sista rummet måleriet."

Av hans målade verk finns tre typiska exempel i museets samling. Det lättast tillgängliga är en horisontalrulle framställande fyra olika träd eller växter som symboler för de fyra årstiderna, men samman-



10. Wen Cheng-ming, 1470-1567. Bambu och avlövade träd vid en trädgårdsklippa. Målning med tusch på papper. Inskrift av konstnären daterad 1533. — Bamboo and bare trees at a garden rock. Indian ink on paper. Dated by the painter according to 1533.

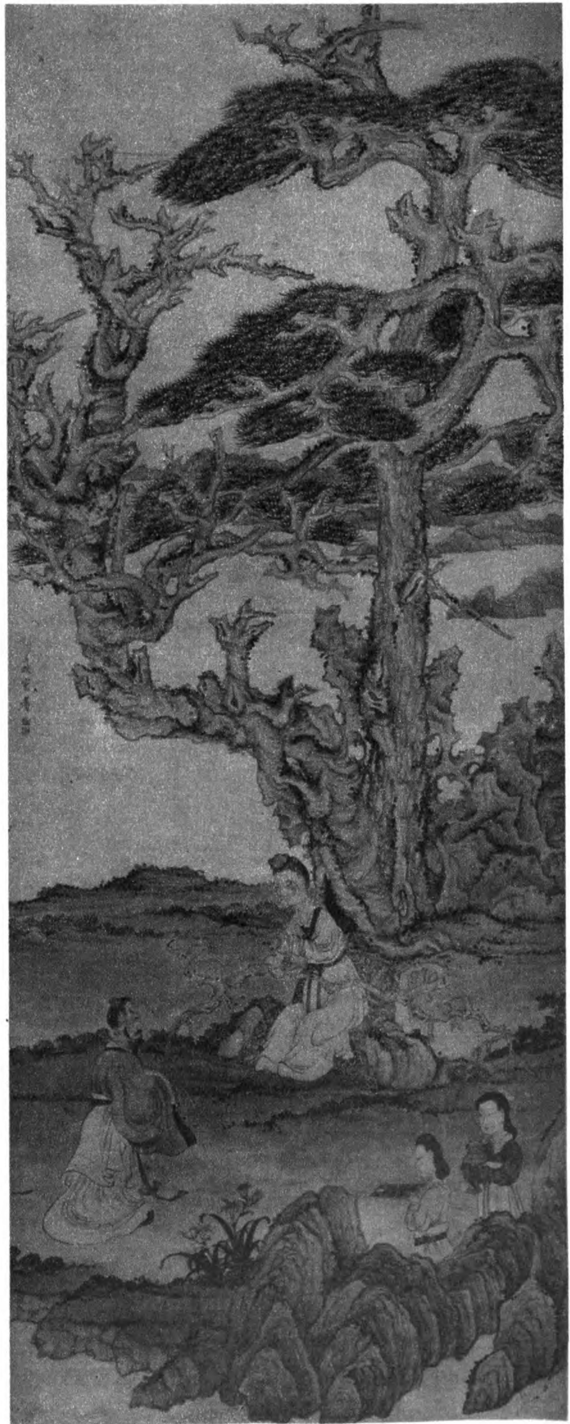
11. Ch'en Yüan-su, verksam cirka 1570—1620. En tuva av blommande orkideer. Målning med tusch på guldpudrat papper. Inskrift av konstnären daterad 1630. — A tuft of epidendrum. Indian ink on gilt paper. Dated according to 1630.



ställda till en fortlöpande komposition (bild 14). Penseln syns ha glidit över papperet som en violinstråke över strängarna; även då linjerna avbryts, liksom av korta pauser, antyds fortsättningen, den obrutna strömmen av inspirerande tankar. Flertalet av Hsü Weis arbeten har närmast karaktär av hastigt nedkastade infall eller bildideer som antytts snarare än utförts. — Hsü Weis förnämsta verk i museets samling är emellertid den monumentalmålning som framställer en trädgårdsklippa i förening med en trasig bananväxt och en gren av ett blommande plommonträd (bild 1). Den är som helhet ett av de mest storslagna exempel på kinesernas expressionistiska måleri som hamnat i Västerlandet.

Vid sidan av detta dynamiska tuschmåleri existerade emellertid en mera traditionsbunden riktning, uppburen av målare som använde sig av mer eller mindre arkaiska uttrycksformer. Dessa framträder kanske mest utpräglade inom figurmåleriet och den mest uppskattade av dessa målare vid slutet av Ming-perioden var Ch'en Hung-shou (1599—1652) som bland annat tjänstgjorde som hovmålare hos den siste kejsaren av Ming-dynastien. Han åtnjöt under sin livstid en utomordentlig uppskattning för sina strävanden att återuppliva T'ang-periodens stilideal, en strävan som han omsatte med säker smak och betydande teknisk skicklighet, vilket även i modern tid tillförsäkrat honom många beundrare. Flertalet av hans kompositioner hänsyftar på forntida legender och konfucianska dygdemönster, vilket även torde gälla ifråga om den egendomliga bild i museisamlingen som går under namn av *Den gamla modern uppvaktas* (bild 12) och framställer en åldrig kvinna sittande under ett träd och en rikt kostymerad yngre man stående framför henne, en scen vars egentliga innebörd är svår att tyda utan närmare förklaringar.

Samma arkaiserande stilriktning fortsattes av flera betydande konstnärer ehuru med betydande individuella variationer, såsom kan iakttas i målningar av Ting Yün-p'eng och Ts'ui Tzu-chung, båda verksamma under Ming-periodens tre sista decennier, men då de icke är företrädda av några arbeten i museets samling har vi icke skäl att här dröja vid dem. Däremot är Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636) representerad av en autentisk horisontal rullbild (bild 15 och 16), vilken enligt påskrift är utförd 1603 efter en komposition av den berömde Sung-målaren Kuo Chung-shu (verksam på niohundratalet) och vilken sålunda i viss mån även kan rubriceras såsom ett arkaiskt verk eller åtminstone som ett vittnesbörd om den store målar-kalligrafens



12. Ch'en Hung-shou, 1599—1652. Den gamla modern uppvaktas sittande under ett träd. Målning med tusch och färger på siden. Signerad. Attendance on the old Mother. · Indian ink and colours on silk.

beundran för den klassiska stiltraditionen inom landskapsmåleriet. Det är i viss mån överraskande att finna en sådan målning signerad av Tung Ch'i-ch'ang, vars lätt flytande eleganta penselmaner eljest framträder bäst i hans spontana studier av träd och klippor eller strandpartier, som han fäste på papperet medan han färdades i sin husbåt på vattenvägarna i Kiangsu. I dessa får hans pensel en uttrycksfullhet som saknas i de klassicistiskt orienterade målningarna och hans skapande fantasi förlänar motiven en lyrisk grundton.

Museet äger ej någon sådan bild av Tung Ch'i-ch'ang, men det kan vara skäl att här erinra om en större målning av Tungs närmaste elev och medarbetare Chao Tso, framställande ett berglandskap i dimma (bild 17). Målningen är utförd med tusch och lätta färger; konstnären har verkligen lyckats anslå en ton av kylig höstmorgon, då de rodnande träden fäller sina löv och dimman stiger i lätta slöjor ur bergskrevorna. Tung Ch'i-ch'ang uppskattade Chao Tso mycket högt och säges ha anförtrott honom utförandet av åtskilliga målningar som han sedan försåg med sin egen signatur. Därför var det även vanligt att säga med hänsyftning på dessa mästares verk "det är som att köpa en Wang, men erhålla en Yang".

Målarna i Tung Ch'i-ch'angs krets, som hade sitt huvudcentrum i Sung-chiang, var alla i mer eller mindre grad så kallade *literati* eller gentleman-målare. En del av dem gjorde karriär som ämbetsmän — Tung själv utnämndes till president i ritualministeriet — andra ägnade sig huvudsakligen åt litterär verksamhet och vann sin berömmelse som poeter och kalligrafer snarare än som målare, men de åtnjöt alla socialt anseende och spelade en viss roll såsom officiella representanter för Ming-periodens konstnärliga kultur. Den höga uppskattning som de åtnjöt under Ming-dynastiens två sista decennier fick de behålla även efter det att Manchu-kejsarna övertagit makten i Peking; deras verk införlivades till icke ringa del med de kejserliga samlingarna och betraktades även under senare perioder såsom produkter av den högsta form av klassisk konstnärlig kultur. Kort sagt, den riktning de företrädde var i viss mån traditionell och icke buren av någon nydanande skaparkraft, men i sitt slag fulländad och förnäm.

Wang Chien, 1598—1677. Landskap efter Wang Meng. Utsnitt ur ett albumblad. Tusch på papper. — Landscape after Wang Meng. Album leaf, section. Indian ink on paper.


秋擬古
王鑑

Det fanns emellertid andra målare verksamma under samma övergångsperiod som följde friare ideal i sin skapande verksamhet och levde avskilda från den officiella världen som taoistiska eremiter eller lekmannabröder i buddhistiska kloster. När de upptogs (temporärt) i en munkorden antog de i regel andra namn än de tidigare burit, vilket gör det svårt att fixera deras levnadsdata (ett förhållande som redan framhållits i samband med vår presentation av Pa-ta shan-jen). De framstår sålunda mer eller mindre gåtfulla som personligheter och är som konstnärer utpräglade individualister; de följde i många fall en väg som började hos "de gamla mästarna", men förde fram till helt nya lösningar av de konstnärliga problemen. De tillförde utvecklingen friska impulser som visat sig värdefulla icke blott för deras omedelbara efterföljare utan även för flera av Kinas moderna målare. Deras verk har följaktligen blivit synnerligen eftersökta och ofta imiterade, och det skulle krävas långt mera utrymme än som här står oss till buds att ge en uttömmande framställning av alla dessa "individualisters" särdrag.

Vi måste här inskränka oss till några rader om de två mest beundrade av dessa mästare som båda är företrädda av karakteristiska verk i museets samling. De har stundom kallats *De båda Stenarna*, emedan de blev bekanta under pseudonymer som innehåller tecknet för *shih* = "sten"; den ena kallades Shih-ch'i (eller ock K'un-ts'an), den andre Shih-t'ao (eller ock Tao-chi).

Shih-ch'i var troligen den äldre av de två "Stenarna"; hans verksamhet syns ha infallit under tredje fjärdedelen av sextonhundratalet. Enligt Ch'eng Cheng-k'uei, hans närmaste vän bland konstnärerna, avlade han munklöfte vid fyrtio års ålder, det vill säga vid tidpunkten för Ming-dynastiens slutliga fall, en tilldragelse som syns ha kvarlämnat hos honom en djup känsla av sorg och besvikelse. Han tjänstgjorde som abbot i ett kloster som var en fristad för den meditativa Ch'an-buddhismen, som syns ha utgjort den centrala inspirationskällan även i hans konstnärliga skapande. Han utförde sina målningar, för att citera Ch'eng Cheng-k'uei, "av hängivenhet för Buddha, men med en besjälande kraft som ställde honom i nivå

---

13. Chu Tuan, verksam under kejsare Cheng Te, 1506—22. Stort flodlandskap efter förebild av den berömde Sung-målaren Kuo Hsi. Målning med tusch och färger på siden. — River landscape painted in the style of Kuo Hsi, active in the 11th century. Indian ink and colours on silk.





14. Hsü Wei, 1520—93. De fyra årstiderna, representerade av prunus, bambu, banan och vinranka. Tuschmålning på papper. Detalj av horisontalrulle, signerad.

med Huang Kung-wang och Wang Meng", ett uttalande som illustreras isynnerhet av hans större landskap, som stundom har en nästan kosmisk ödesstämning även om motiven är hämtade från omgivningarna kring klostret. I de mindre målningarna, av vilka tre kan ses i museet, är det målningssättet snarare än kompositionsformerna som väcker intresse; de har ofta en rödaktig grundton som fördjupar den koloristiska effekten, och själva penselarbetet syns återspegla en kamp eller spänning som konstnären känt i sin egen själ likaväl som i de kosmiska elementens växlingar (bild 18). De mediterande eller



The four seasons, represented by prunus, bamboo, banana and grape-vine. Indian ink on paper. Part of handscroll. Signed.

samtalande munkarna som förekommer i en del av dessa är så intimt sammanställda med klipporna och träden att de ofta är svåra att upptäcka; de är integrerande element i de levande naturbilder som fyllde K'un-ts'ans själ.

I sin presentation av de två "Stenarna" skriver Chang Keng, som var den bäst underrättade konsthistorikern på sjuttonhundratalet, att "Shih-t'ao var som konstnär en bror till Shih-ch'i. Den senare var orubblig och rättfram samt ytterst sträng och kraftfull som målare. Shih-t'ao var livfull, obehärskad och sorglös som en skenande häst.



15. Tung Ch'i-ch'ang. 1555—1636. Del av horisontalbild, se även vidstående bild. — Section of a handscroll; see also plate 16.

Deras arbeten avspeglar helt olika ideer (karaktärer), men deras sätt att använda penseln var likartat. Det kan med skäl sägas att de två Stenarna icke hade några efterföljare." Ett förhållande som väl torde vara riktigt på sjuttonhundratalet, men numera kräver modifiering sedan de båda konstnärerna i modern tid vunnit en talrikare efterföljd av epigoner än någon annan av de gamla kinesiska mästarna. Shih-t'ao var kanske den mera omväxlingsrike och intellektualiserade av de två. Han ägde förmågan att fånga livets rytm med några penseldrag. En del av hans landskapsstudier liksom hans bambu, blommor och fåglar är utförda i samma slags starkt förenklade *hsieh-i*-maner, som så många av Pa-ta shan-jens bilder, även om de är känsligare och nyansrikare än de äldre målarnas verk. I sådana smärre saker framträder Shih-t'ao mest till sin fördel medan hans större



16. Tung Ch'i-ch'ang. Klippiga berg utmed en flodstrand, efter Kuo Chung-shu, en sungmålare. Detalj. Tusch på siden. — Rocky mountains along the river. Section. Indian ink on silk.



17. Chao Tso, verksam omkring 1610—30. Höstmorgon. Tusch och färger på papper.
Autumn morning in the mountains. Indian ink and colours on paper.



18. K'un-ts'an, verksam cirka 1650—75. Grönskande bergmassiv vid floden. Målning med tusch och färger på papper. Detalj av horisontalrulle, signerad av konstnären. — Trees on the rocky mountains and a river. Indian ink and colours on paper. Handscroll signed by the painter. A section.

kompositioner stundom röjer en viss flyktighet och brist på kompositionell genomarbetning. Flertalet av hans verk har dessutom en filosofisk eller poetisk underton. Han söker uppenbara naturens själ i skiftande former och dagrar, något som ingen annan konstnär till fullo förstått och gripit, och han tolkar dess innebörd icke blott i bild utan även i poetiska inskrifter fyllda med taoistiska eller legendariska allusioner, som avspeglar den panteistiska naturfilosofens och mystikerns oavbrutna sökande efter Tao samt strävan att uttrycka det ogripbara i poetiskt bildspråk. I andra inskrifter uppenbarar han glimtar av sin innersta natur och sin strävan att leva ostörd i ödemarken, varom kan läsas i den långa självkarakteristik som förekommer på den koloristiskt effektfulla bilden i museets samling, fram-

ställande konstnären vandrande på en bergsstig (se färgbild s. 119). Där skriver han: "Min medfödda natur tycker ej om livet i staden. Jag flydde från bullret och byggde en halmtäckt hydda långt borta bland bergen. Jag följer stundens impulser under min vandring. På våren betraktar jag fåglarnas lek, om sommarn lögar jag mig i stänkande vågor; då hösten dagas vandrar jag upp mot de höga bergen. När vintern börjat värmer jag mig i solen. Sålunda gläds jag åt varje årstids behag och låter kråkor och harar sköta sig själva..." etc. Signerat: Den store Sorgfrie från Ch'ing-hsiang.

Andra inskrifter har en mera filosofisk grundton och i vissa fall en lyrisk flykt som uppenbarar en verklig poet. Vad konstnären sökt och stundom även lyckats bringa i dagen är det pulserande liv — andligt lika väl som fysiskt — som han kände i naturen lika väl som i sitt eget hjärta: denna Tao som kräver fullständig inlevelse och en pensel som spontant överför konstnärssjälens puls på papperet. "Om dessa förutsättningar uppfyllas", skriver han, "skall tallösa berg och dalar framträda så snabbt och naturligt för ögat som blixten och de seglande skyarna" — en anteckning av konstnären som bättre än alla beskrivningar ger det väsentliga i hans uppfattningssätt och tekniska mästerskap.

KONSTHANTVERK



Vas av porslin, dekorerad i emaljfärger på bisquit, "famille jaune". K'ang Hsi. — Vase, s.c. famille jaune. K'ang Hsi.

De sköna tingen

I Östasien har man aldrig gjort bestämd åtskillnad mellan konst och konsthantverk, möjligen med den inskränkningen att kalligrafi och måleri satts högre än alla andra konstarter. Det vackert formade kult- eller bruksföremålet har i alla tider varit föremål för den högsta uppskattning och belägg härför äger vi både i kinesernas tidigt väckta intresse för konstnärligt utsmyckade bronser, jade, keramik och textil m.m. I det föregående har i specialartiklar behandlats de gamla bronserna, skulpturen och måleriet, men bilden av Kinas konst skulle bli långt ifrån riktig om man utelämnade de sköna bruks- och prydnadstingen. Det är i dessa föremål vi kanske kommer gångna tiders kineser lättast in på livet, får en möjlighet till mera direkt kontakt oberoende av tid och rum.

Den första budbäraren från Fjärran Östern till Europa var utan tvekan sidenet, som nådde Medelhavsländerna redan under romersk kejsartid via den så kallade Sidenvägen genom Centralasien. Den romerska överklassen blev helt betagen i det mjuka stoffet varför importen fick en förfärande omfattning som i sin tur medförde en export av ädelmetall, främst guld, som icke hade särskilt god inverkan på statsfinanserna. Först under sen medeltid började europeerna intressera sig för den kinesiska keramiken, det vill säga porslin och grönglaserat stengods. Exporten från Kina av porslin fick en större betydelse när europeiska handelskompanier under femton- och sextonhundratalen tog hand om transporterna sjövägen. Holland och England sörjde för den största handeln på Ostasien och från och med sextonhundratalet blev behovet av kinesiskt porslin allt större i Europa. Furstar och förmöget folk samlade porslin med verklig frenesi och på många slott och herrgårdar stillade man sin hunger efter exotiska rariteter genom att inreda större och mindre rum "à la chinoise". Runt väggarna placerades tallrikar, skålar, vaser och koppar på konsoler ofta mot en bakgrund av lacktavlor. I andra fall nöjde man sig med att ordna porslinet i anslutning till den öppna spiseln. Genom Ostindiska kompanierna kom också annat än porslin såsom

lackföremål, siden, papperstapeter, enklare figurmålningar, modeller av typiska byggnader och mycket annat. Länge förblev dessa föremål, som mer eller mindre tillverkats för export, det enda man i Europa kände till av det kinesiska konsthantverket. Samtida resenärer som skildrar de olika konsterna i Mittens Rike visade också ett påtagligt förakt för det som icke gick att bedöma ur europeisk synpunkt. I det föregående har redan antytts hur efter hand både den arkaiska bronskonsten, skulpturen och icke minst måleriet fått sin berättigade plats vid sidan av den främsta europeiska konsten. När man i Västerlandet fick möjlighet att utan förutfattad mening närmare studera de kult- och bruksföremål som kineserna gjort för eget bruk, icke minst för det kejserliga hovets räkning, framträdde klart deras formella och konstnärliga särart. Vi har i väster allt mer fått erkänna att kineserna redan på ett tidigt stadium funnit säkra estetiska kanons på en rad områden inom konsthantverket. En utförlig redogörelse härför är icke möjlig att ge i detta sammanhang då vi istället måste inskränka oss till att nedan låta några föremål från olika tider och i skilda material få representera ”de sköna tingen” i Kina.

Bock av jade

Yü är den kinesiska beteckningen för en dyrbar och vacker sten i största allmänhet som vi i Europa något oegentligt översatt med jade. De konstnärligt bearbetade stenar som uppträder redan i fynden från Yin-tid i samma symboliska djur som på bronserna eller som rituella föremål av säregna former är i allmänhet nefrit och icke jadeit. I varje fall har kineserna redan i forntiden tillskrivit dessa stensorter magiska egenskaper som motiverade att man återgav exempelvis jord- och himmelssymbolerna i den vackert ådrade och flammiga nefriten. Lika ofta slipade man med stor skicklighet ut amuletter i form av fiskar, fåglar, harar, cikador och vilddjursmasker, vilka måste varit verksamma talismaner mot negativa krafter i människornas omgivning.

Under olika tidsskeden växlar typen av jade och tidsstilen speglas naturligtvis också i detta material. Märkligt nog synes den inhemska tillgången på yü varit i stort sett uttömd redan århundradena före



1. Liggande bock av fettsvansfår. Liten skulptur i gråvit jade. T'ang.
Small jade sculpture of a resting ram. T'ang.

Kristus och man tvingas i fortsättningen hämta de vackraste stenarna från grannländerna. Viktiga fyndplatser var bland annat trakten kring Baikalsjön i norr och Khotan med den så kallade Jadefloden i väster. Särskilt under T'ang hämtades mycket jade från den senare platsen.

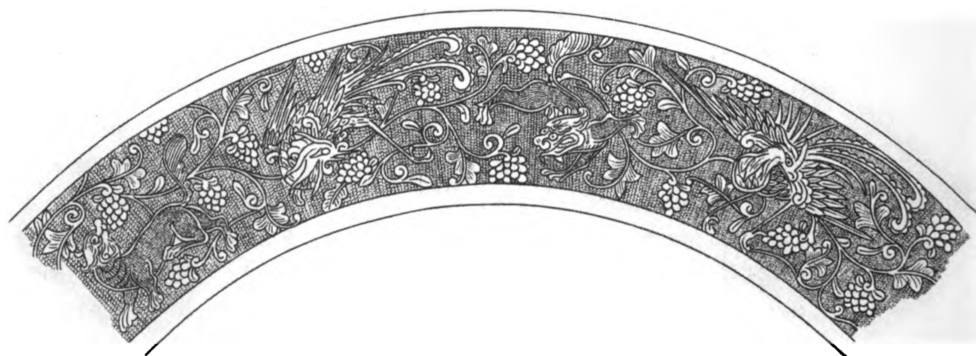
Den lilla bockskulptur av gråvit jade som återges på bild 1 utgör ett gott exempel hur väl kineserna kunde bearbeta den hårda jadeiten så att den blev mjuk och levande för handen. Jadesliparen har bibehållit den ursprungliga stenkärnans form och mera antytt än klart redovisat kroppens detaljer. Härigenom har han fått fram djurets i sig själv slutna och vilande gestalt samt pälsens mjuka yta samtidigt som de få graverade linjerna ger den karakteristiska fysionomien. Liksom många andra jadearbeten är det svårt att med säkerhet datera denna lilla skulptur, men mycket talar för att en T'ang-konstnär utfört bocken.

Silverskål från åttahundratalet

Guld och silver har icke förrän relativt sent kommit till användning i kinesiskt konsthantverk. Vid mitten av första årtusendet f.Kr. användes de som inläggning i brons och till gjutna småföremål såsom dräkthakar, svärdsknappar och dylikt. Först under T'ang-perioden får ädelsmidet sitt eget ansikte och kan betraktas som en självständig gren inom övrigt konsthantverk. Orsaken till det starka intresse som nu plötsligt visar sig i Kina för silversmide ligger i en uppenbar västlig impuls i första hand från det sassanidiska Persien. Genom direkta kontakter med detta land och dess skickliga silversmeder, inte minst genom import av föremål, får kineserna de bästa läromästare. Man börjar nu "träcka" upp en skål från en cirkulär platta, driva ornament och andra detaljer, samt förse den med skrodad dekor mot ringpunsad botten. Med ett ord, man använde den speciella teknik som sedan länge utbildats i Medelhavsländerna och Persien inom silversmidet. Resultatet kan då bli en skål som den på bild 2 avbildade, vilken "träckts" till halvsfärisk form med utvikt brätte. Den vilar på en fotring som gjorts separat och fastlötts efteråt. Metallen är mycket tunn och följaktligen har dekoren måst skrodas, det vill säga hamrats in med små korta streck av en mejsel som trängt ut metallen på andra sidan men icke avlägsnat något som vid gravering.

Mönstren är av intresse som belysning av hur olika västliga lån smälte samman till kinesisk form. Runt brättet löper en bård med

2 a. Dekoren på silverskålen på motstående sida.
The decoration of the silver bowl on next page.





2. Skål av tunn silverplåt med rik ornering av blommor och djur mot ringpunsad bakgrund. T'ang. — Shallow silver bowl with decoration of flowers and animals. T'ang.

lotus, som ursprungligen kommer från Indien. Ytsidorna pryds av ett brett band med vinrankor, lejon och fenixfåglar i en komposition som uppenbarligen är inspirerad av speglar med liknande motiv. Vinrankorna är lån från västasiatiska stilar men här omvandlade i kinesisk anda. I botten slutligen är invändigt två kinesiska drakar omgivna av en rosettformad ram, utvändigt en bevingad häst från Persien. Det sätt på vilket de olika mönsterdetaljerna smälte samman i kinesisk stil tyder på att skålen utförts under slutet av T'ang-perioden.

Ting-skål

Bland de klassiska grupperna av Sung-keramik intar porslinet från Ting-chou i Hopei en central ställning. Godset är av högsta kvalitet med en orange ton vid genomlysning samt täckt av en gräddfär-

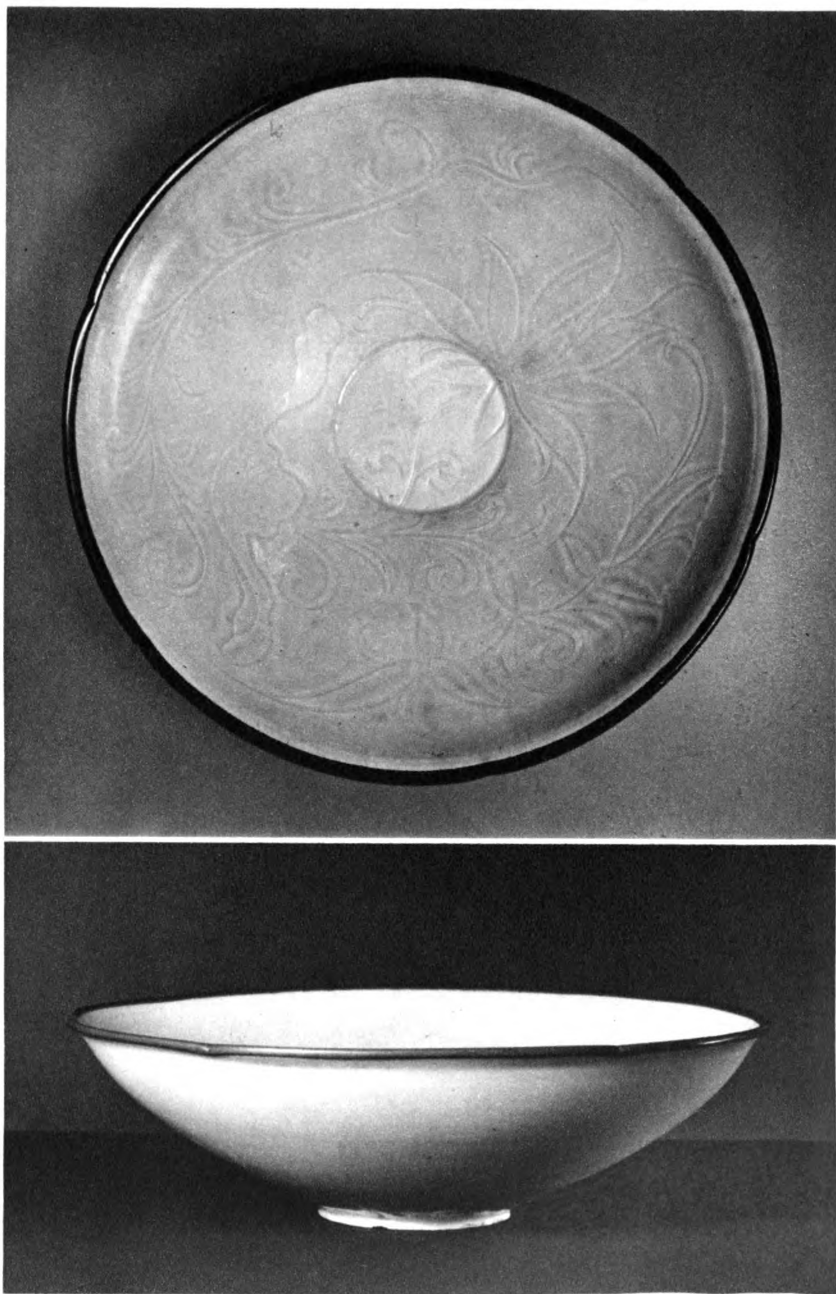
gad glasyr. Den vanligaste föremålstypen utgöres av öppna skålar vanligen i form av en blomkalk vilande på en låg och tunn fotring. Brättet är utvikt och försett med innypningar som markerar kronbladens kontur. Invändigt pryds skålen ofta av en lotusranka som på den på bild 3 återgivna pjäsen. Rankan är i detta fall skuren i det lufttorkade godset, och sedan har ytan täckts av en gräddfärgad glasyr, som låter ornamentiken framstå mera antydningsvis utan att på något sätt inkräkta på formen. Lotusstjälken utgår här från ytterkanten, slingrar sig i oregelbundna kurvor utefter de mjukt buktande sidorna och skickar ut spiralvoluter här och var. Ett kraftigt blad tecknat från sidan för in en vilande accent och ovanför detta delar sig stammen i tre smärre stjälkar bärande en lotus i full blom och två i knopp. Det är den gracila blå lotusen som återges i ett manér som ligger tuschmåleriet nära och ger en levande rytm åt växtmotivet. Utsidan är helt odekorerad och endast svaga antydningar till drejningsränder minna om det hantverksmässiga förfarandet vid tillverkningen.

Dessa skålar brändes antingen upp och ner eller stående på kant att döma av glasyrens rinning i tårar på utsidan. Det var då nödvändigt att låta brädden förbli oglaserad för att den icke skulle fastna i muffeln vid bränningen. Detta medförde i sin tur att brädden är spröd i godset och helst borde skyddas mot kantstötar. Därför är de flesta Ting-skålar skodda med en kopparring som med perfekt passning sluter till kring det vita godset och ger en raffinerad färg- och materialkontrast till porslinet.

Tingporslinet har tillverkats icke bara i Ting-chou utan också söder ut under den så kallade Södra Sung-perioden. Med största sannolikhet är just denna skål utförd under elvahundratalet.

T'ang-kanna av ljust stengods med vit glasyr

Den kinesiska keramiken bjuder på en lång och omväxlande historia för den som vill närmare studera densamma. Det kan här icke vara tal om att belysa dess olika faser annat än i korta kommentarer till några bilder av typiska representanter från skilda epoker. T'ang-perioden (618—906) bjuder på många intressanta nyheter både inom materiell och andlig kultur, som framgått bl.a. vid redogörelsen för



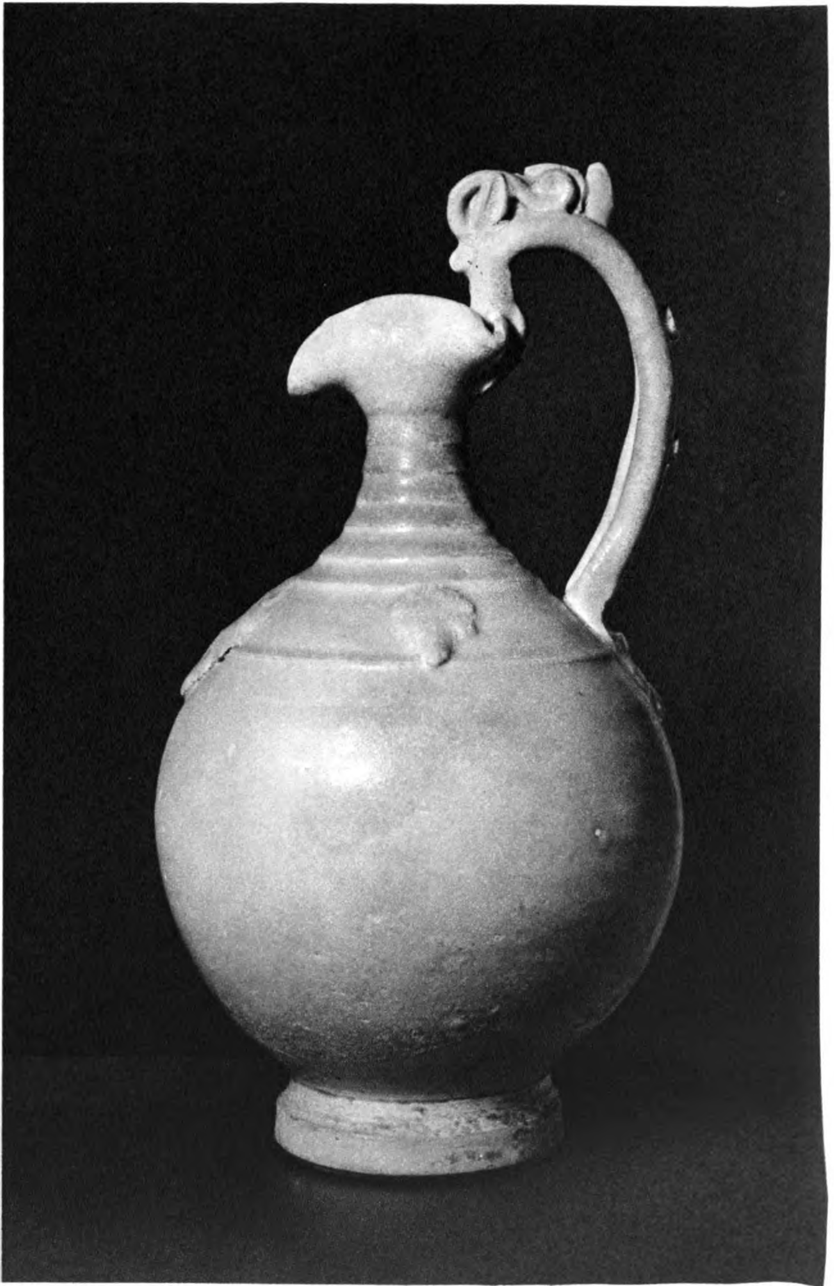
3. Öppen skål i blomkalksform med i godset skuren lotusdekor. Ting-porslin med gräddfärgad glasyr och kopparring kring mynningen. Sung. — Shallow bowl with incised lotus design. Ting porcelain with copper rim. Sung.

skulpturens utveckling. Liksom skulpturen rönte starkt inflytande från Indien och Centralasien så kan man inom keramiken spåra nya former och mönster med västligt ursprung. Redan under Han-tid använde kineserna i stor utsträckning en färgad blyglasyr på lergodskärl och figurer. Med största sannolikhet kom blyglasyren till Kina från Mindre Asien, och under T'ang uppträder den i flera olika färger. Lergodset bränns nu också vid betydligt högre temperaturer, så att man får fram ett stengods som ligger porslinet nära.

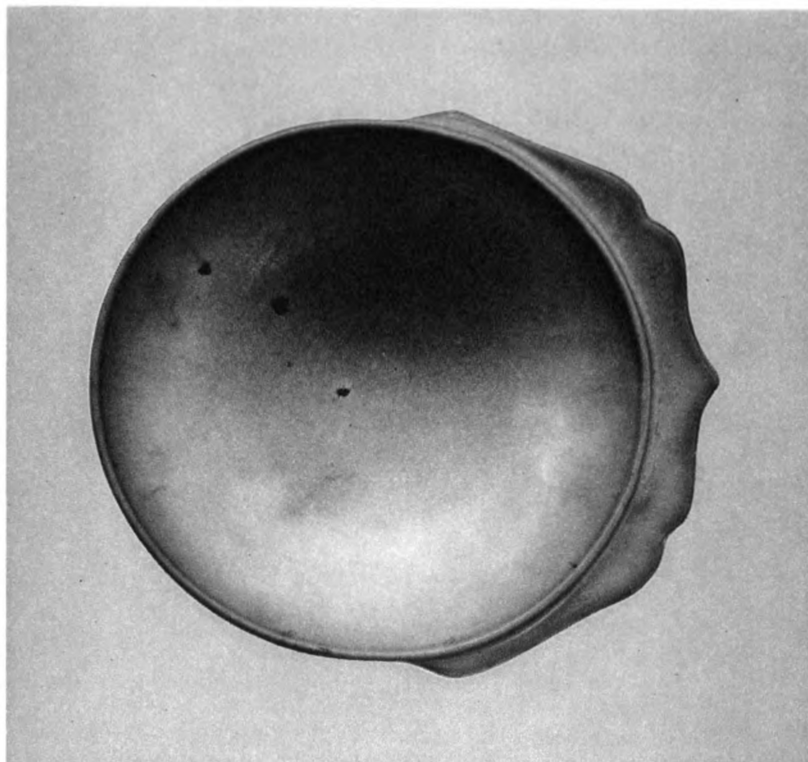
Kannan på bild 4 är utförd i ett ljust stengods som täckts av gräddfärgad blyglasyr med fin krakelyr. Formen är helt ny för Kina och lånad från samtida persisk ädelmetall men något modifierad. Ett drakhandtag har fyndigt anpassats till den klöverbladsformade pipen. Kannans form är visserligen från början skapad för metall men den kinesiske krukmakaren har känsligt transponerat den till lerans mjukare formspråk och samtidigt följt sin tids karakteristiska kontur med rytmiskt växlande konvexa och konkava ytor. Typiskt för T'ang-stilen är också den breda fotringen som ger kärlet stabilitet. Steget från det vita stengodset av denna typ till rent porslin är icke långt och just under början av T'ang bör det ha tagits av de kinesiska keramikerna. Från sexhundratalet e.Kr. kan man räkna med att genomlysande rent porslin kunde framställas i Kina, cirka elvahundra år före Europa.

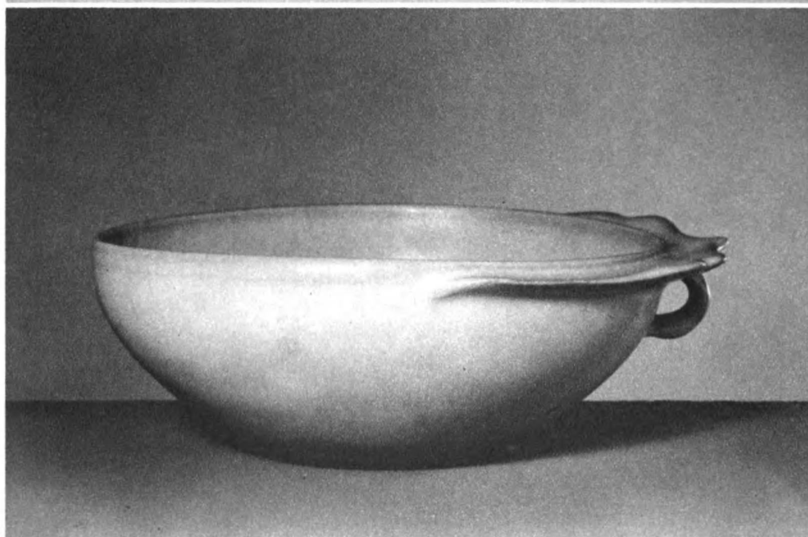
Chün-skål med tumgrepp och ringhandtag

Sung-keramiken kan indelas i två huvudgrupper, nämligen porslinet med tunt, genomlysande porslinsgods å ena sidan och stengodset med tjocka och färgstarka glasyrer å den andra. I stengodset sökte man i många fall nå färg- och yteffekter av slipade stenar som jadeit, nefrit, med flera. Den rikaste färgskalan finner man på det stengods som efter den första tillverkningsorten brukar kallas Chün yao. De vanligaste formerna som kommer till användning är tunga, massiva, ofta inspirerade av bronsen; godset är antingen mörkgrått eller gult terrakotta. Ofta har man som grund för glasyren haft en mörk slip för att nå det rätta djupet i densamma. Glasyren skiftar i en mängd nyanser av blågrått till violett och är pålagd i en serie lager ovanpå varandra. Härigenom nås en ny tonskala som är högst fascinerande,



4. Kanna med klöverbladsformad pip av persisk form. Stengods med vit glasyr. T'ang. — Ewer of Persian shape. Stoneware covered with thin white glaze. T'ang.





5. Kopp med tumgrepp och ringhandtag. Stengods med gråblå Chün-glasyr. Sung. — Cup with ringhandle and thumbpiece. Chün yao. Sung.

och ytan blir porig som ett organiskt material. Många av Chün-pjäserna pryds av djupt rödvioletta fläckar som ibland bildar konturen av en drake eller annat fantasiväsen. De vackraste i kinesens ögon är helt gråblå utan fläckar och kan påminna om ett immigt blått plommon.

Skålen med tumgrepp och ringhandtag på bild 5 tillhör just den exklusiva monokroma gruppen och är märklig icke bara på grund av sina estetiska kvaliteter utan också genom ytans tilltalande mjukhet och pjäsens form. Keramikern har i detta fall otvivelaktigt inspirerats av en kopp i silver, då dylika förekommer under Sung. Tumgreppets kontur och ringhandtaget tyder båda på metallförebilder, men krukmakaren har haft god smak för vad hans material krävde av formanpassning för att bli estetiskt tillfredsställande. Chün yao har tillverkats både i Chün-chou under Norra Sung, och in i modern tid nere i provinsen Kuangtung. Detta gods hör också till det av japaner och europeer ivrigast efterbildade.

Vas i bronsform med emaljfärgsdekor

Gång på gång har de kinesiska krukmakarna använt metallföremål som förebilder, oftast dock de gamla arkaiska bronserna. Från och med Sung uppträder exempelvis Ku- och Tsun-bägarna i stengods och porslin och från K'ang Hsi (1662—1722) stammar porslinsvasen, på färgbilden på s. 146. Liksom bronsen har den modellerats i form, då man självfallet inte kan dreja en sexkantig pjäs. Just sexkantigheten är för övrigt en fri omgestaltning av den ursprungliga bronsförebilden, som endast uppträder med rund eller kvadratisk genomskärning. Dessutom har den ingått i en grupp om fem vaser; en likadan till samt tre stycken balusterformade vaser med lock. Denna grupp var gjord som en prydnadsuppsats troligen avsedd för Europa och ej för inhemsk användning. Med största sannolikhet hör den samman med två lockvaser som nu ingår i Kgl. Husgerådskammarens samlingar och en gång tillhört riksänkedrottningen Hedvig Eleonora. Hon var en stor beundrare av kinesiskt porslin och man finner av inventarierna från hennes olika slott, främst Drottningholm, Ulriksdal och Gripsholm, att hon med förkärlek lät pryda sina rum med "oppsatspottor" och allsköns porslinspjäser, ofta i anslutning till den öppna spiseln. Förutom sitt intresse ur svensk synpunkt så tillhör denna vas en

ganska sällsynt grupp av porslin från sjuttonhundratalets början, det så kallade *famille jaune*. De ljusa emaljfärgerna i grönt, aubergine och vitt som använts att framställa de fyra årstidernas blommor, prunus, magnolia, pion och bambu har lagts mot en gul fond av varierande styrka. Färgerna har penslats direkt på det rågodsbrända porslinet, *emaille sur bisquit*, som gör att de smält in något i grunden och icke äro så reflexrika som på de pjäser där emaljfärgerna ligger över en blank glasyr. Teckningen av träd, blommor och fåglar är frisk och spontan och mönstret ger en effektfull kontrast till vasens kantiga former.

I K'ang Hsi-periodens omfattande produktion vid Ching-tê Chên intar denna grupp tillsammans med *famille noir* och andra *emaille sur bisquit* en framskjuten plats, vilket onekligen är berättigat.

Lackask från Ming

I Kina har man redan vid mitten av första århundradet f. Kr. i stor utsträckning börjat använda saften av Rhus vernicifera som konserverande och smyckande ytskikt på träföremål. Bjälkarna från en grav funnen i Hui Hsien, som dateras till Huai-stilens tid, är vackert dekorerade i rött, svart och gult med geometriska ornament målade i färgat lack och från Chang Sha kommer en mängd träföremål med rik lackornering i Huai-stil.

Smärre föremål i tjockt skuret lack med reliefmönster samt småskulpturer av djur finns bevarade från Han-tid i mindre antal. Det är först från Mingperioden vi har tillgång till ett rikare studiematerial, först och främst av skuret rött lack. Den på bild 6 återgivna runda asken är uppbyggd helt av lack i ett oändligt antal tunna skikt strukna över varandra men med torkning mellan varje strykning. I detta fall har man använt en mattgul bottenfärg mot vilken reliefmönstret tecknar sig i kontrast. Lockets ovansida upptas nästan helt av en drake rusande fram bland molnvoluter med kroppen i den mest komplicerade rörelse. Med svårighet upptäcker man huvudet med helöppet gap och kraftiga huggtänder. På hjässan sitter tvenne hjorthorn och bakom dem fladdrar en kraftig man. Halsen och kroppen ormar sig i S-form med benen sträckta ut likt ekrarna i ett hjul. De muskulösa benen är försedda med hårtofsar och slutar i fyra



6. Ask i rött och gulbrunt lack med dekoren skuren i flat relief. Märke och tid Chia Ching. — Box of carved red and yellow lacquer. Chia Ching.

kraftiga klor. Stjärten pryds av en flamlik svansspets och utefter både kropp och extrëmiteter har spiralvoluter tecknats.

Draken var i det gamla Kina kejsarens speciella symboldjur som utgjorde huvudmotivet på de kejserliga ceremonidräkterna och dekorerade diverse föremål som användes vid det kejserliga hovet. Förutom draken återkommer på denna ask också klippan i världshavet samt två av de åtta trigrammen, symboler som också hörde till dekoren på ceremonidräkter m.m. under Ming och Ch'ing. De beskrivna motiven ha skurits i ganska hög relief mot en botten av finmönstrade vågor och meander. Utefter de rundade sidorna upprepas drakmotiven och nedanför dessa löpa bårder med chrysanthemum och spiralrankor. Asken är en god representant för de lackarbeten som utfördes under Chia Ching (1522—66).

7. Lejon med sin unge. Skulptur av bamburot som tidigare använts till dryckesbägare. Ming. — Lioness with her cub. Vine-cup carved in bamboo-root. Ming.



Bambusnideri av lejon med unge

Det finns väl ingen växt med vedstam i Kina som fått större användning för praktiskt bruk än bambu. Den smäckra ofta höga rörstammen har kommit till användning både för husbygge, broar, staket och mycket annat men bamburoten lämpade sig dessutom för skulptural bearbetning. Många gånger förenar kinesen ett praktiskt bruksföremål med konstmässig formgivning. I den på bild 7 återgivna bamburotskulpturen har således träsnidaren låtit materialets egen form ange själva kompositionens struktur. En lejonhona ligger hopkrupen med huvudet rest och öppnat gap. Hon bildar liksom en mjuk famn åt sin unge som klänger omkring på mamman precis som ungar brukar göra. Fastän lejonhonan är helt fantasifullt gestaltad och mera påminner om en muskulös pekingeserhund än om djurens konung så är både hon och ungen så övertygande karakteriserade att man inte ett ögonblick tvivlar på deras verkliga existens. Ådringarna och porigheterna i träet är väl utnyttjade vid återgivandet av päls och man, och skulpturen har onekligen fått ökat estetiskt värde genom långvarig nötning. Dess praktiska funktion har uppenbarligen varit dryckesbägarens, då insidan från början varit skodd med silver, som nu emellertid fallit bort. När bägaren var fylld kunde den ställas på lejonets huvud som av denna orsak är tillplattat. Både stil och utförande talar för att lejonbägaren utförts under sen Ming-tid, då dessa fantasilejon var vanliga både i keramik, textil, jade och lackarbeten.

Summary

The introductory poem to this volume called 'Kuo Hsi describes lotus-painting' is written by the distinguished Swedish poet Harry Martinson. In 'Meditation on a Chinese painting' he renders his conception of the India-ink painting in China, starting with I Yüan-chi's painting of two gibbons.

The Swedish state collections of pottery, bronzes and tomb furniture from the pre-historic periods and early dynasties of China are put together since 1926 in a research institute, the Museum of Far Eastern Antiquities (MFEA), in Stockholm, founded by professor Johan Gunnar Andersson. In the 1920's his excavations in Honan and Kansu brought to light for the first time finds of the neolithic era in China. Parts of the rich material were brought to Sweden by Andersson and formed the nucleus of the new museum. By and by sacrificial bronze vessels and bronze artifacts from the Yin dynasty up to the Han were added to this collection. Important acquisitions were made in the 1930's by Orvar Karlbeck whose travels in China on behalf of the China Committee resulted in large collections of large and small bronzes which now belong partly to the museum and partly to private Swedish collectors. The bronze culture flourishing in the Huai-valley during the latter part of the first millennium B.C., by Swedish scholars named the Huai-style period, is particularly represented by fine specimens. Most of these objects were found during railway construction in the region of Shou-chou. In 1939 professor Bernhard Karlgren became the director of the MFEA. He took a special interest in the study of bronzes, devoted himself to important research work in this field and made large additions to the bronze collection of the museum. In 1946 he succeeded to acquire, on behalf of the museum, the Hellström collection of sacrificial bronze vessels—many from An-yang—and artifacts of various kinds which formed a welcome addition to the collections already existing.

Professor Karlgren, in the first part of this volume, deals with the development of the Chinese bronze art from the Yin dynasty to the end of the Han dynasty, an era of some 1500 years. He uses typical vessels from the MFEA collection as illustrations. It is shown that most varieties of shape characteristic of the sacrificial vessels are to be found in the MFEA. The author also gives an account of the cultural and historical background of the Chinese bronze age and explains the functions of the various bronze vessels. He pays particular attention to the remarkable ornamentation with its strange animal symbols and geometrical elements all of which he also interprets. He shows that the ogre-mask, which often occurs on the bronzes (fig.5), is in fact composed by two opposed dragons (fig.4). He also explains how two dragons with their tails together form a cicada (fig.17). His penetrating analysis of the different details in the patterns allows us to follow the stylistic development from Yin over Chou to the Huai-style period and Han. A special section is devoted to the mirrors which are represented in the Swedish collections by excellent specimens from Huai and Han up to Sung. Another important group in the MFEA consists of the small Ordosbronzes, the dating and classification of which are still far from certain. The skilful characterization of the various animals so typical of this bronze art is represented by the eight selected objects here reproduced.

Whereas the MFEA has concentrated on the archaeological material from neolithic times up to Sung, the National Museum (Nationalmuseum) possesses an important collection of sculptures and paintings from historical times, brought together by professor Osvald Sirén. Under the heading 'Buddhist sculptures in China' he describes how the Indian and Central-Asiatic Buddhism were accepted in China and transformed in the fifth century, and later on developed into somewhat divergent local styles. He gives a good introductory survey of the complicated Buddhist iconography followed by the Chinese sculptors. The collection of Buddhist sculpture in the National Museum is large enough to illustrate the different phases of its development. The author particularly deals with the steles from the beginning of the sixth century A.D. (figs.2—4), of which the fragment in fig.4 shows an unusual iconographic version of an otherwise common motif. In the representations of Buddhas and Bodhisattvas we are able to follow the stylistic changes up to the end of the T'ang dynasty. A sitting Bodhisattva of painted wood from the 13th century (fig.13) represents the end of the period that created an artistically important sculpture in China. A short section is devoted to the numerous tomb figures particularly from the T'ang period.

The collection of paintings in the National Museum, which also was brought together by professor Sirén, during a period of about thirty years, is, on the contrary, mainly concentrated to the Ming and the Ch'ing dynasties. The difficulty of obtaining authentic paintings from older periods at a reasonable price made him specialize in these periods. Private contributions made it possible for him to visit the Far East, where he succeeded in collecting a rich and artistically valuable material of paintings among which there are several authentic paintings by the great masters from the said eras. In his chapter on Chinese painting he describes the growth of the collection and reproduces eighteen paintings from Sung up to Ch'ing. There are several master-pieces in the collection especially by individualistic painters as Tao-chi, K'un-ts'an, Mei Ch'ing and Pa-ta Shan-jen.

The last and smallest section of this volume deals with the applied arts: all the beautiful articles used in daily life, from T'ang up to Ch'ing. In this field, however, the Swedish state collections are much poorer than in the branches already dealt with. Accordingly, only seven objects have been selected to represent this vast field, but we have tried to choose objects which are seldom reproduced.

Register

Bronser/Bronzes

1 Stavtoppbeslag. — Pole-top. Ordos (c. 400—100 B.C.). H.12 cm. ÖSK11292.

2 Ting. — Square Ting. Sacrificial vessel for meat. Decor of ogre's mask with double dragon bodies and small dragons. Early Chou (1027—c. 900 B.C.). H.24,4 cm. ÖSK11004:159.

3 Ting. — Ting from An-yang. Chequer pattern with conventionalized dragons. Yin-Shang (c. 1300—1028 B.C.). H.19,5 cm. ÖSK12087:4.

4, 5, 6 Ting. — Ting. Decor of ogre's head with double dragon bodies and small vertical dragons. Early Chou. H.40,5 cm. ÖSK11401.

7, 8 Ting. — Circular Ting. Yin-Shang. Sacrificial vessel for meat. Decor of cicadas and birds. H.20 cm. ÖSK14779.

9 Ting. — Ting. The bowl resting on birds, dragons in the border. Early Chou. H.23 cm. ÖSK11480.

10 Li. — Li. Sacrificial vessel for meat. Border with dissolved, opposed dragons. Early Chou. H.19,3 cm. ÖSK11004:170.

11 Hien. — Hsien. Sacrificial vessel, rice steamer. Border containing birds with detached tail, on the lower part ogre's heads with straight bovine horns. Yin-Shang. H.36,5 cm. ÖSK14786.

12 Tsun. — Tsun. Sacrificial vessel for wine. Decor with ogre's head. Early Chou. H.24,5 cm. ÖSK14805.

13 Ku. — Ku. Sacrificial vessel, wine-beaker. Decor of ogre's heads with conventionalized details. Yin-Shang. H.33,5 cm. ÖSK14804.

14 Ku. — Ku, from An-yang. Dissolved ogre's heads, the eyes still visible. Yin-Shang. H.24,6 cm. ÖSK12474.

15 Tsüe. — Chüeh, from An-yang. Sacrificial vessel, wine-cup. Decor with conventionalized ogre's head. Yin-Shang. H.19,2 cm. ÖSK11434.

16, 17 Kia. — Chia, from An-yang. Sacrificial vessel for meat. On the handle animal's head with bent nose. Yin-Shang. H.49,6 cm. ÖSK12202.

18 Yu. — Yu, from An-yang. Sacrificial vessel, wine-ewer. Border with chequer pattern framed in by circle bands. Yin-Shang. H.20 cm. ÖSK14788A.

19 Yu. — Yu, from An-yang. In the border conventionalized dragons. Yin-Shang. H.17 cm. ÖSK14789.

20 Kuei. — Kuei. Sacrificial vessel for corn or fruit. Border with dragons turning their heads. Early Chou. H.17 cm. ÖSK14809.

21 Kuei. — Kuei. Border with whorl circles and conventionalized dragons turning their heads. Yin-Shang or Early Chou. H.13,7 cm. ÖSK14810.

22 Ceremoniyxa. — Ceremonial axe. Ogre's head on the blade, the same on the tang. Yin-Shang. H.23,5 cm. ÖSK11462.

23 Odjursmask. — Mask of an ogre. Yin-Shang. W.37 cm. ÖSK14511.

24 Del av skakelbeslag. — Part of a shaft mounting. Bird with two plumes, long tail, four claws with spurs. Yin-Shang. H.13 cm. ÖSK12093:3.

25 Tre vapen. — Weapons, from An-yang. Dagger with animal's head, sacrificial knife and ceremonial knife with bird's heads. Yin-Shang. L.39,5 cm. ÖSK14128; L.27,5 cm. ÖSK14138; L.27,8 cm. ÖSK12087:8.

26 Ting. — Ting. Border with twisted dragons, on the belly a wavy band, the legs slightly turned out. Middle Chou (c. 900—600 B.C.). H.30 cm. ÖSK12475.

27 Kuei. — Kuei. Borders with dragons of similar type as on No. 26, vertical ribbons, on the base scale bands. Middle Chou. H.34,5 cm. ÖSK11458:1.

28 Yu. — Yu. Wine-flask. Wavy bands, lid in the shape of a bird. Middle Chou. H.26,2 cm. ÖSK14806.

29 Yi. — I. Sacrificial ewer. Border with dragons, horizontal grooves, animal's feet and handle with dragon's head. Middle Chou. L.34 cm. ÖSK11000:498.

30 Li. — Li. Border with scale band, below this vertical ribbons. Middle Chou. H.12 cm. ÖSK11004:168.

31 Ting. — Ting. Huai-style period (c. 600—200 B.C.). Heavy belly on short curved legs, parallel bands with dissolved dragons. H.36 cm. ÖSK14825B.

32, 33 Betselsidostycken. — Side-pieces of bridles. Middle Chou. W.9,5 cm. ÖSK11276:98; W.8 cm. ÖSK4078.

34 Klocka. — Bell. Whorl circles, dragon borders and below this a textile pattern; on the top a tiger. Huai-style period. H.37,5 cm. ÖSK11276:72.

35 Klocka. — Bell. On the lower part dissolved ogre's head, handle with double-

bodied snake winding about two tigers. Huai-style period. H.70 cm. ÖS K11002:1.

36 Tiger. — Tiger, from the cover of a Ting. Huai-style period. L.16,4 cm. ÖS K14530.

37 Dräkthakar. — Dress hooks. Huai-style period. L.25,5 cm. ÖS K10699:11; L.13 cm. ÖS K12392; L.12 cm. ÖS K11000:545.

38 Spegel. — Mirror. Huai-style period. Fourth Century B.C. Diam.14,3 cm. ÖS K10599:550.

39 Spegel. — Mirror. Huai-style period. Fourth Century B.C. Background decor rhombs, twelve-pointed star pattern, winged dragons. Diam.10,5 cm. ÖS K10599:552.

40 Spegel. — Mirror. Huai-style period. Fourth Century B.C. Comma pattern with large 'T'-figures. Diam.18,3 cm. ÖS K14010.

41 Spegel. — Mirror. Huai-style period. Third Century B.C. Spirals, four dragons intertwined into an arabesque pattern. Diam.16,5 cm. ÖS K14052.

42 Fat. — Dish. Han (206 B.C.—220 A.D.). Diam.32 cm. ÖS K11001:9.

P. 61 Småbronser. — Small bronzes with gilding and gold and silver inlay. Huai-style period. H.14,5 cm, 12 cm, 15 cm. ÖS K14764, K14417, K12007.

43 Tubformad behållare. — Cylindrical container. Han. Animals and human figures in mountains. H.10,3 cm. ÖS K12095.

44 Spegel. — Mirror. Han. Four animals; tiger, bird, ram and chimera. Diam. 18,5 cm. ÖS K11446:3.

45 Spegel. — Mirror. Han. Diam.18,7 cm. ÖS K14002.

46 Parfymflaska. — Perfume bottle. Han. Incised decoration showing a peacock and running animals. H.13 cm. ÖS K11433.

47, 48, 49 Två plaketter från Ordos och en i Ordos-stil. — Plaques from the Ordos region and—below—in Ordos-style. On the top plaque: opposed deer, next: opposed oxen, on the third: tiger with argali sheep in its mouth. W.12 cm. ÖS K11334; W.10,5 cm. ÖS K11248:50; W.9,8 cm. ÖS K11276:4.

50 Knutöppnare(?). — Knot opener (?). Ordos. L.20 cm. ÖS K11004:25.

51 Djurskulptur. — Sculpture of an animal. Ordos. L.11 cm. ÖS K11248:14a.

52 Kniv och dolk. — Knife and dagger. Ordos. L.30 cm. ÖS K10727; L.26 cm. ÖS K12059.

Skulptur/Sculpture

1 Bodhisattva-byst. — Bodhisattva figure. Fragment of limestone. About A.D.530. H.32 cm. NMOK 6.

2 Votivstele. — Stele with Maitreya Buddha and two Bodhisattvas, one Kuanyin. Sandstone, dated according to A.D.502. Owner: Mr Ernest Erickson, New York. H.130 cm.

3 Votivstele. — Stele with Sakyamuni Buddha and Bodhisattvas. Sandstone from Shansi, about A.D.520. H.155 cm. NMOK 2.

4 Fragment av votivstele. — Votivstele (fragment) with a central Bodhisattva and Kuanyin to the left. Limestone, about A.D.520. H.140 cm. NMOK 503.

5 Huvudet av en Bodhisattva. — Bodhisattva head. Sandstone from Yün-kang. Beginning of the sixth century. H.15 cm. NMOK 493.

6 Sittande Bodhisattva. — Bodhisattva, probably Maitreya. From Ku-yang-tung grotto at Lung-mên. Limestone, beginning 6th century. H.31 cm. NMOK 507.

7 Sakyamuni Buddha. — Sakyamuni Buddha. Marble sculpture from Chü-yang, Western Hopei, about A.D.570. H.45 cm. NMOK 14.

8 Bodhisattva-figur. — Bodhisattva figure. Fragment of marble with traces of colour and gilding. From Chü-yang. About A.D.570. H.20 cm. NMOK 495.
9 Bodhisattva-torso. — Bodhisattva torso, draped in a dhoti. Probably from Nan-hsiang-t'ang, Honan. Limestone, about A.D.575. H.122 cm. NMOK 16.
10 Stående munkfigur. — Monk torso. Marble sculpture from Chü-yang, about A.D.580. H.165 cm. NMOK 501.
11 Dekorativ relief. — Relief with a sitting Bodhisattva. Marble sculpture from Chü-yang, about A.D.580. H.57 cm. NMOK 15.
12 Bodhisattva-huvud. — Head of a Bodhisattva. Red sandstone, probably from T'ien Lung shan. About A.D.570. H.30 cm. NMOK 9.
13 Stående Bodhisattva. — Bodhisattva, about full size. Sandstone from Southern Shansi, about A.D.570. H.210 cm. NMOK 8.
14 Fyra Bodhisattva-figurer. — Four Bodhisattvas, relief from a small pagoda. Limestone, Nothern China. T'ang dynasty. H.75 cm. NMOK 72a.
15 Kuanyin Bodhisattva. — Kuanyin Bodhisattva with Amitaba Buddha in the hair-ornament. Limestone from Honan. About A.D.700. H.44 cm. NMOK 72.
16 Sittande Kuanyin Bodhisattva. — Kuanyin Bodhisattva. Painted and gilt wooden sculpture in full size. End of thirteenth century. H.135 cm. NMOK 510.
P. 102 Gravfigurin. — Tomb figure. T'ang. H.32 cm. NMOK 481.
17 Förnäm dam. — Lady with high coiffure dressed in West-Asiatic fashion. Tomb figure, eighth century. H.37 cm. NMOK 489.
18 Centralasiatisk ridknekt. — Groom from Central Asia. Tomb figure with traces of colour. Eighth century. H.33 cm. NMOK 483.
19 Bågskytt. — Man on horseback. Tomb figure with traces of colour. Eighth century. H. 37 cm. NMOK 482.
20 Hästhuvud. — Horse's head from a tomb figure. Han H.20 cm. NMOK 46c.

Måleri/Paintings

P. 10 I Yüan-chi, verksam 1030—1065. Två gibbon-apor. — I Yüan-chi, Sung-painter active 1030—65.—Two gibbons in a wu-t'ung-tree. Indian ink on paper. 198×103 cm. NMOK 384.
1 Hsü Wei, 1520—93. Bananväxt och plommonträd vid trädgårdsklippa. — Banana and plum trees at a garden rock. Indian ink on paper. Signed. 166×91 cm. NMOK 268.
2 Konstnär från Yüan-perioden (1279—1368). En taoistisk odödlig. — Unknown painter from the Yüan dynasty (1279—1368). A taoistic immortal. Indian ink with colours on paper. 106,5×93 cm. NMOK 39.
3 Konstnär från Yüan-perioden. Illustration till "Shui-hu-chuan", framställande rövaren Lu Ta. — Unkown painter from the Yüan dynasty. Illustration from "Shui-hu-chuan" with the robber Lu Ta. Indian ink and colours on paper. 116,5×120,4 cm. NMOK 381.
P. 119. Tao Chi, verksam 1660—1710. En vandringsman på en bergsstig om hösten. — A wanderer in the mountains. Indian ink and colours on paper. 81×40,5 cm. NMOK 432.
4 I Yüan-chi, verksam 1030—1065. Två gibbon-apor. Detalj av målningen på s.10. — Two gibbons. Part of the painting on page 10.
5 Yu Ch'iu, verksam omkring 1570—90. Tävlan i poesikomposition. — Competition in poetry. Indian ink on paper. Signed. 135×59,6 cm. NMOK 413.
6 Ni Tsan, 1301—74. Paviljong vid flodstranden. — Pavilion at the river

shore. Indian ink on paper, dated according to 1362. 95×44,5 cm. NMOK 403.
7 Chao Yung, son till Chao Meng-fu, f.1289. Strandlandskap. — Old trees and rocks at the river shore. Indian ink on silk. Signed. 20×21,5 cm. NMOK 419.
8 Pa-ta shan-jen, verksam under 1600-talets senare hälft. Stort berglandskap. — Large mountain landscape. Indian ink on paper. 180×93,5 cm. NMOK 416.
9 Wen Cheng-ming, 1470—1567. Illustration till "Den Röda Klippan". — Illustration to the poem by Su Tung-po "The Red Cliff". Indian ink and colours on paper. Part of handscroll. 31×123,5 cm. NMOK 436.
10 Wen Cheng-ming, 1470—1567. Bambu och avlövade träd. — Bamboo and bare trees at a garden rock. Indian ink on paper. Dated by the painter according to 1533. 106×33 cm. NMOK 422.
11 Ch'en Yüan-su, verksam cirka 1570—1620. — A tuft of epidendrum. Indian ink on gilt paper. Dated according to 1630. 137×63,5 cm. NMOK 428.
12 Chen Hung-shou, 1599—1652. Den gamla modern uppvaktas. — The attendance to the old mother. Indian ink and colours on silk. 131×51,5 cm. NMOK 423.
P. 135 Wang Chien, 1598—1677. Landskap efter Wang Meng. — Landscape after Wang Meng. Album leaf, section. Indian ink on paper. 21×29,5 cm. NMOK 305.
13 Chu Tuan, verksam under kejsar Chêng Tê, 1506—22. Stort flodlandskap. — River landscape painted in the style of Kuo Hsi, active in the eleventh century. Indian ink and colours on silk. 167×107 cm. NMOK 264.
14 Hsü Wei, 1520—93. De fyra årstiderna. — The four seasons, represented by the prunus, bamboo, banana and grape-vine. Indian ink on paper. Part of handscroll. Signed. 30,5×340 cm. NMOK 48.
15, 16 Tung Ch'i-ch'ang, 1555—1636. Klippiga berg utmed en flodstrand. — Rocky mountains along a river after Kuo Chung-shu. Section. Indian ink on silk. 18×100 cm. NMOK 539.
17 Chao Tso, verksam omkring 1610—30. Höstmorgon. — Autumn morning in the mountains. Indian ink and colours on paper. 214×94 cm. NMOK 266.
18 K'un-ts'an, verksam cirka 1650—75. Grönskande bergmassiv vid floden. — Trees on rocky mountains and a river. Indian ink and colours on paper. Handscroll signed by the painter. A section. 31×117 cm. NMOK 439.

Konsthantverk/Applied art

P. 146 Vas. — Vase, s.c. famille jaune. K'ang Hsi. H.26 cm. NM 3/1912.
1 Liggande bock. — Small jade sculpture of a resting ram. T'ang. L.7 cm. ÖSK14872.
2 Skål av silver. — Shallow silver bowl with decoration of flowers and animals. T'ang. Diam.14,7 cm. ÖSK11034:77.
3 Öppen skål. — Shallow bowl with incised lotus design. Ting porcelain with copperband to the rim. Sung. Diam.21,5 cm. NM 161/1920.
4 Kanna. — Ewer of Persian shape. Stone-ware covered with thin white glaze. T'ang. H.19 cm. ÖSK15074.
5 Kopp. — Cup with ringhandle and thumbpiece. Chün yao. Sung. Diam.19,2 cm ÖSK15122.
6 Ask i rött och gulbrunt lack. — Box of carved red and yellow lacquer. Chia Ching. Diam.23 cm. ÖSK11451B.
7 Lejon av bamburot. — Lioness and her cub. Vine-cup carved in bamboo-root. Ming. H.10 cm. ÖM 12.

I serien Årsböcker för Svenska statens konstsamlingar har tidigare utkommit

I. *Antoine Watteau och andra franska sjuttonhundratalsmästare i Nationalmuseum.*

Redigerad av Carl Nordenfalk (1953).

II. *Mästerverk i Nationalmuseum, Konsthantverk.*

Redigerad av Carl Hernmarck (1954).

III. *Sergel — Martin — Ehrensvärd, Svenska mästartecknare i Nationalmuseum.*

Redigerad av Gunnar Jungmarker (1955).

IV. *Gripsholm, Ett slott och dess konstskatter.*

Redigerad av Boo von Malmborg (1956).

V. *Moderna museet.*

Redigerad av Bo Wennberg (1957).

VI. *Antik konst.*

Redigerad av Oscar Antonsson (1958).

Pris 23 kronor,
inbunden 28 kronor.

RABÉN & SJÖGREN

DATE DUE

I serien Årsböcker för Svenska statens konstsamlingar har tidigare utkommit

I. *Antoine Watteau och andra franska sjuttonhundratalsmästare i Nationalmuseum.*

Redigerad av Carl Nordenfalk (1953).

II. *Mästerverk i Nationalmuseum, Konsthantverk.*

Redigerad av Carl Hernmarck (1954).

III. *Sergel — Martin — Ehrensvärd, Svenska mästartecknare i Nationalmuseum.*

Redigerad av Gunnar Jungmarker (1955).

IV. *Gripsholm, Ett slott och dess konstskatter.*

Redigerad av Boo von Malmborg (1956).

V. *Moderna museet.*

Redigerad av Bo Wennberg (1957).

VI. *Antik konst.*

Redigerad av Oscar Antonsson (1958).

Pris 23 kronor,
inbunden 28 kronor.

RABÉN & SJÖGREN

KINESISK KONST

är den första av Nationalmusei årsböcker som ägnas ett utomeuropeiskt konstområde. De statliga samlingar av kinesiska bronser och målningar, skulptur och konsthantverk, som numera — och i avvaktan på nya lokaliteter på Skeppsholmen — kallas Östasiatiska museet, är av hög internationell klass. Det är en lång rad sällsynta och fängslande konstverk ur dessa samlingar som — med ledning av ett hundratal bilder, varav flera i färg — behandlas av veteranerna på kinaforskningens område, professorerna Bernhard Karlgren och Osvald Sirén, sekunderade av samlingarnas intendent, docent Bo Gyllensvärd, som tillika varit bokens redaktör. Harry Martinson vittnar med en icke tidigare publicerad dikt och en inledande essä om de skönhetsupplevelser som kinesisk konst kan skänka en västerlän







To renew the charge, book must be brought to the desk.

DO NOT RETURN BOOKS ON SUNDAY

DATE DUE

Form 7079a





